

436° Livraison.

Tome dixième. — 3º période.

1er Octobre 1893.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

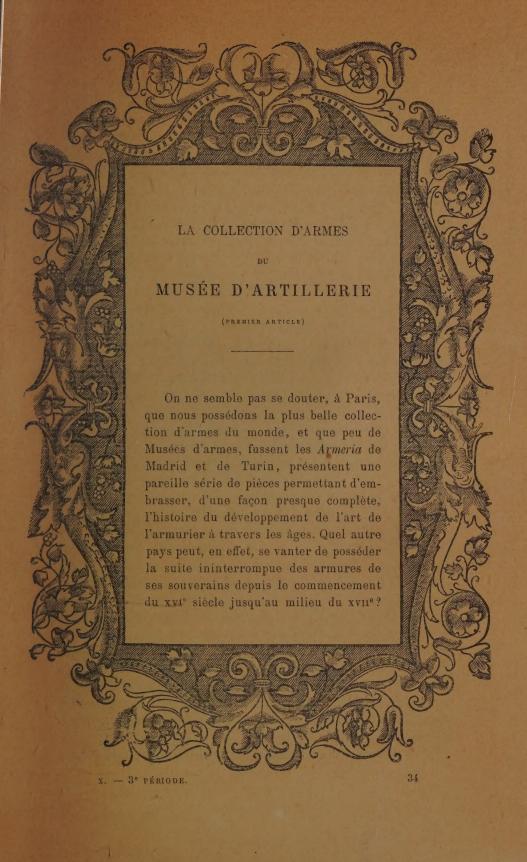
TEXTE

- I. La Collection d'armes du Musée d'Artillerie (1° article), par M. Maurice Maindron.
- II. LARGILLIÈRE (2º et dernier article), par M. Paul Mantz.
- III. LA SCULPTURE FLORENTINE AU XIV° ET AU XV° SIÈCLE (2° article), par M. Marcel Reymond.
- IV. LE MUSÉE DU PRADO (6º article) : Les Écoles du Nord (suite), par M. Henri Hymans.
- V. L'ART DÉCORATIF DANS LE VIEUX PARIS (14º article), par M. A. de Champeaux.

GRAVURES

- Encadrement tiré d'un « Isolario » imprime à Venise en 1547.
- Musée d'Artillerie : Armures de François ler et de Henri II; Estoc de Henri II; Demi-armure de Charles IX; Armures de Henri III, Louis XIII et Louis XIV.
- Portrait de François Ier d'après une gravure sur bois du xvie siècle, en cul-de-lampe.
- Armure allemande, vers 1590, vue de dos (Musée d'Artillerie); phototypie tirée hors texte.
- OEuvres de Largillière : Largillière et sa famille, par lui-même (Galerie Lacaze); M^{lle} de Barral (Musée de Grenoble); Marguerite Bécaille, d'après une gravure de Desplaces.
- Lettre L tirée d'un livre italien du xve siècle.
- Delécluze, héliogravure Georges Petit, d'après un dessin d'Ingres de la collection de M^{me} Viollet-le-Duc; gravure tirée hors texte.
- La Sculpture florentine au xiv° siècle : L'Enfer (Cathédrale d'Orvieto); La Création de l'Homme et de la Femme (Cathédrale d'Orvieto); Mariage de la Vierge, par Orcagna (Tabernacle d'Or San-Michele, à Florence); Groupe de colonnes, détail du même tabernacle.
- Musée du Prado : L'Harmonie, par Hans Baldung Grien: Portrait d'homme, par Albert Dürer.
- Van Dyck et Endymion Porter, eau-forte de M. F. Courboin d'après un tableau de Van Dyck au Musée du Prado; gravure tirée hors texte.
- Lettre L empruntée à un livre français du xvue siècle.
- Le Pavillon de Hanovre, bâti par Chevrotet pour le maréchal de Richelieu (d'après les « Motifs historiques » de César Daly); Mascaron de la place Vendôme, en cul-de-lampe.

La gravure DELÉCLUZE devra être placée à la page 215 de la livraison du 1° septembre.



Quelle galerie peut exhiber autant de harnois complets d'hommes d'armes, la plupart assez parfaits pour défier toute comparaison?

Cependant le public du Musée du Louvre ne se porte pas avec beaucoup d'empressement aux Invalides. Le quartier est, peut-être, un peu retiré. Mais, ce qu'il faut déplorer, et c'est ce qui explique cette abstention des visiteurs, ce sont ces règlements draconiens, cette discipline de caserne, qui font ouvrir les portes de ces salles, bondées d'objets d'art, seulement trois fois la semaine — y compris le dimanche — et à peine pour quelques trois ou quatre heures.

Aucun autre Musée n'est, à Paris, soumis à un pareil régime. Mais l'administration de la Guerre a toujours considéré le Musée d'Artillerie — son nom l'indique — comme une succursale, un appendice, les anatomistes diraient un diverticulum, du service technique de l'artillerie, tout comme la fabrication de la poudre sans fumée et des affûts du meilleur modèle. Composée de militaires, la direction du Musée est soumise à des fluctuations dépendant du roulement des permutations et des avancements. Et l'on pourrait citer tels qui, après s'ètre essayés à s'initier à la connaissance des armes anciennes, ont dû, par nécessités de service, quitter la direction du Musée pour aller remplir d'autres fonctions.

Il faut savoir cependant gré aux divers directeurs, qui se sont succédé au Musée d'artillerie, des efforts toujours heureux qu'ils ont tentés pour classer leurs collections d'après des données scientifiques; et le Catalogue publié, il y a trente ans, par Penguilhy L'Haridon, peut être considéré, pour son époque, comme un des monuments qui honorent le plus l'archéologie française. Si l'auteur avait apporté à la description des objets la même érudition et le même sens critique qu'il déployait dans l'interprétation des textes et qui lui ont permis d'établir d'excellentes notices, son œuvre eût été parfaite. Il faut dire que l'école d'archéologie qui florissait alors, et dont Quicherat était un des protagonistes, attachait beaucoup plus d'importance au dépouillement des chartes et tous autres documents écrits qu'à l'examen des objets eux-mêmes. La façon absolument défectueuse dont a été traitée l'Histoire du Costume en est la meilleure preuve. En écrivant sur l'équipement militaire des diverses époques, Quicherat montrait, à chaque ligne, qu'il n'avait jamais soupesé ni démonté les pièces d'une armure, vérifié les lignes de coutures d'un collet de buffle, lacé des montants de grèves, tenu en main une épée garnie.

C'est pourquoi il faut considérer Viollet-le-Duc, malgré ses

imperfections de détail, comme la plus grande figure de notre école d'archéologie moderne, école où, suivant les principes classiques de Visconti, on étudie les objets d'après les textes, et on fait la critique des textes par l'examen des objets eux-mêmes. Cette méthode critique n'est pas superflue devant les inexactitudes des lexicographes, les défaillances des écrivains qui ont écrit le plus souvent par ouï-dire, toujours sans aucune rigueur scientifique, sans nul souci de l'expression serrée ni du mot propre. Ainsi les auteurs nous trompent sans cesse en ne donnant pas aux termes leur vraie valeur, et ce qui devrait être une source de lumières devient une source d'erreurs. La partie du Dictionnaire raisonné du Mobilier qui traite des armes est sans doute loin d'être parfaite, le texte n'est pas toujours à la hauteur des figures, monument inimitable que Viollet-le-Duc semble avoir élevé pour désespérer ses continuateurs. Comme toutes les productions encadrées rigoureusement dans un corps de doctrine, cette histoire des armes au moyen âge est cruellement étouffée sous des tendances et enserrée dans un système de restitutions, arbitraires parfois, toujours ingénieuses. L'on peut dire encore que les armes de la fin du xve siècle, notamment les épées, dagues et coutelas, y sont étudiées de la façon la moins consciencieuse et la plus médiocre. Mais c'est une œuvre qui restera comme une déclaration de principes parce qu'elle a ouvert une ère nouvelle dans l'histoire des monuments, et il serait à souhaiter que de pareils travaux, étendus davantage dans l'espace et le temps, pussent se faire jour en notre pays et enrichir notre littérature archéologique, qui manque, à cet égard, de travaux d'ensemble. Qu'a-t-on publié en France sur les armes depuis Viollet-le-Duc? Aucun travail important, tandis qu'en Allemagne et en Italie paraissent de sérieuses et remarquables publications.

Ce que nous disions du Catalogue du Musée d'Artillerie que publiait en 1862 Penguilhy L'Haridon, n'est nullement pour déprécier le nouveau Catalogue que vient de publier le colonel Robert, directeur du Musée¹. C'est un travail fait très sérieusement, empreint d'une grande conscience, et où l'auteur s'est livré notamment à d'intéressantes recherches pour rétablir les attributions de la série des armures historiques. Cette entreprise a été menée à bien et reste

^{1.} L. Robert, Catalogue composant les collections du Musée d'Artillerie en 1889. Paris, 1889-91, 5 vol. in-8°. Le tome IV, comprenant les armes à feu portatives, n'est point encore publié.

tout entière à son honneur, et nous profiterons ici largement de son travail quand nous parlerons de ces armures.

Nous venons aujourd'hui appeler l'attention sur les plus belles armes, les harnois les plus artistiques, de notre Musée d'Artillerie, et tâcher, s'il se peut, de jeter quelque jour sur ces armuriers de la Renaissance, les plus parfaits des maîtres qui aient tenu le burin ou le ciselet et aussi le marteau de la forge, qui aient gravé ou repoussé une pièce d'armes, modelé la garde d'une épée. Mais il ne nous a pas semblé sans intérêt, avant que de citer les pièces les plus remarquables de cette armeria unique, de résumer rapidement l'histoire de la collection elle-même.

I

Ses origines furent modestes. Au xviie siècle, en 1685, le maréchal d'Humières installa dans le magasin de la Bastille un dépôt des modèles réglementaires de l'artillerie, modèles réduits et rangés dans des armoires dont l'ouvrage de Saint-Rémy nous donne les figures. Il està croire que quelques armes de main, quelques armures devaient aussi figurer dans ce petit Musée dont le maréchal s'occupa avec amour. Mais quelque dix ans après la fondation de cette galerie d'armes, il mourait et le duc du Maine, en 1694, lui succédait dans sa charge de Grand Maître de l'artillerie. Ce prince, non plus que le comte d'Eu, son fils, qui eut la survivance de sa charge, ne s'intéressèrent au projet de Musée, et ce fut seulement en 1755 que le lieutenant-général de Vallière le reprit. Il rassembla à l'Arsenal des armes, des armures qu'il se procura un peu partout, aussi bien à Paris que dans les arsenaux de la province, fit construire d'autres petits modèles d'artillerie, dressa un inventaire de la collection, inventaire qui existe encore.

Certes, cet embryon de Musée ne possédait point grand'chose, et bien des pièces d'armes faisant partie du cabinet du roi Louis XII, dont l'inventaire fut dressé, en 1502, au château d'Amboise par R. de Dezest, avaient disparu. Il en était de même des belles armes que Louis XIII s'était complu à rassembler dans une chambre du Louvre, « où il y avait, au dire du marquis de Montpouillan, fils du maréchal de la Force, plusieurs sortes d'armes et surtout de beaux fusils ». Cependant le Musée d'Artillerie actuel possède encore le mousquet de ce prince et bien d'autres armes ayant appartenu à

divers souverains. Le petit Musée ne reçut pas de grands encouragements, et les efforts des lieutenants-généraux de Vallière fils et de Gribeauval ne parvinrent pas à appeler sur lui l'intérêt de l'administration supérieure. En 1788, seulement, on nomma un directeur pris parmi les notabilités du bureau de l'inspection générale de l'artillerie. M. Roland fut nommé directeur du Musée d'Artillerie dont le programme « embrassait tout ce qui touchait au matériel de guerre, soit dans le passé, soit dans le présent; les collections des bouches à feu anciennes et actuellement en service; enfin la réunion de tous les projets proposés à l'État par les inventeurs ».

V. de Gribeauval ne cessa d'encourager la fondation de son activité et de son crédit, mais le 14 juillet 1789 arriva qui amena le pillage populaire de la Bastille et la dispersion presque complète des collections. Gribeauval était mort deux mois avant, il ne vit pas la destruction de son œuvre.

En 1790, la Direction de l'artillerie s'efforça de réparer ce malheur et, dans les années suivantes, les réquisitions, les saisies nationales firent affluer à Paris quantité d'armes et armures anciennes provenant des châteaux et des arsenaux. On peut se douter des gaspillages que produisirent l'avidité et le vandalisme, du nombre d'armes détruites systématiquement soit à cause de leurs emblèmes et armoiries, soit à cause de la valeur des métaux qui les ornaient. De superbes pièces de harnois allèrent aux magasins de ferrailles, et un nombre non moins grand d'armes du plus grand prix furent dispersées, vendues, détournées, dépareillées. Ce désordre dura jusqu'en 1796, époque où le comité de l'artillerie obtint l'autorisation de faire des recherches dans les collections saisies, dans les arsenaux de province. Mais l'exécution des arrêtés ministériels ne fut pas sans rencontrer des résistances; les deux plus riches collections d'armes de la France, qui étaient celles du château de Chantilly et de l'Arsenal de Sedan, furent expédiées en partie à l'étranger tandis qu'on envoyait à Paris les objets sans valeur. En 1804 seulement, Sedan se vit contraint à livrer les armes de l'ancienne galerie des ducs de Bouillon, mais il n'en arriva pas un dixième à destination, le reste passa en Allemagne ou dans d'autres pays.

Bonaparte qui avait fait exécuter cette mesure, ne perdit jamais l'occasion d'enrichir le Musée d'Artillerie, dès 1796, installé au couvent des dominicains de Saint-Thomas-d'Aquin. Il spolia l'Italie, l'Autriche, prenant à la collection d'Ambras toute la série des armes de nos souverains depuis François I^{er}, série qui avait passé en Autriche,

par suite d'achats ou de donations. En 1815, les alliés ne réclamèrent pas ces reliques du passé dont la valeur était peu appréciée, car les connaissances archéologiques des amateurs d'armes anciennes étaient alors bien succinctes. On en jugera en lisant la Panoplie de Carré et le curieux recueil intitulé: Dessins des armures complètes, casques, cuirasses, boucliers, etc., qui composent le Musée impérial de l'Artillerie de France, publié en 1807, par Dubois et Marchais. On attribuait alors à Jeanne d'Arc une armure datant de 1525, et à Charles le Téméraire un harnais contemporain de Henri III.

Jusqu'en 1830 on continua à augmenter le Musée, mais les journées de Juillet ramenèrent les pillages populaires. Le directeur, M. de Carpegna, faillit perdre la vie en défendant les collections contre les émeutiers. Les armes furent enlevées par le peuple et beaucoup d'objets disparurent, bien que la plupart eussent été rapportés par les envahisseurs dans les jours qui suivirent.

La collection, depuis, n'a point souffert de nouvelles déprédations, en 1848 le peuple la respecta. Elle ne cessa, par contre, de s'augmenter, par des acquisitions et des donations. Le second Empire l'encouragea de la façon la plus large, tout en la privant de la série d'armes et d'armures des rois qui alla enrichir le Musée des Souverains fondé en 1852. En 1870 on dirigea les collections loin de Paris, et elles n'y revinrent qu'à la fin de 1871. C'est alors que l'on s'aperçut de la petitesse du local dont on disposait à Saint-Thomas-d'Aquin; les acquisitions nouvelles dues à la suppression du Musée des Souverains et à la saisie nationale de l'admirable galerie d'armes que l'empereur avait réunie au château de Pierrefonds, avaient augmenté l'importance du Musée d'Artillerie ¹. On le transféra au Musée des Invalides où on lui réserva une suite de grandes salles qui sont actuellement bondées d'armes et armures de toutes sortes. Les armures complètes, seules, sont au nombre de deux cents et la collection d'épées ne ren-

^{4.} A dire vrai, ce n'est qu'en 1872 que les armes du Musée des Souverains, de la Bibliothèque nationale et du Garde-Meuble, ont été augmenter les collections du Musée d'Artillerie. La galerie d'armes de Pierrefonds, composée surtout de la collection Soltykoff, n'est rentrée qu'en 1880. On remarquera que le cabinet des médailles a gardé, bien inutilement, un certain nombre d'armes entre autres l'épée à garde émaillée de Lavalette, dont le poignard est au Louvre. Ces dispersions d'objets sont mauvaises, car elles rendent les études comparatives impossibles et on comprendra difficilement comment une dague et une épée composant une même paire puissent être ainsi séparées.

ferme pas moins de cinq cents spécimens complets, sans dépasser le xvm^e siècle.

Des collections accessoires ont été entreprises par le colonel Le Clère, directeur en 1876. Ce sont des séries de mannequins reyêtus de costumes de guerre de toutes les époques et de tous les pays, des exhibitions de planches d'ouvrages archéologiques. La nouvelle direction a fait installer dans des cadres pivotant sur un support tournant une série de phototypies représentant une cinquantaine d'objets, armures ou épées anciennes appartenant au Musée. Ces épreuves, exécutées par le Comité technique d'artillerie du ministère de la Guerre qui a mis plus d'un an à les tirer des excellentes photographies exécutées au Musée, sont des plus médiocres. Leur choix est en outre absolument arbitraire et défectueux, on a choisi au hasard, parmi trois cents photographies détenues par la direction de l'artillerie, cinquante objets sans s'inquiéter de leur valeur archéologique ou artistique. Nous ajouterons qu'il n'existe dans le commerce aucune photographie en vente et que la direction s'est reconnu seule le droit de faire reproduire les armes du Musée. Aussi avons-nous attendu plus d'un an les quelques phototypies que le Musée met maintenant en vente, pour faire établir les dessins accompagnant cette étude, car nous n'aurions pu les faire exécuter autrement.

II

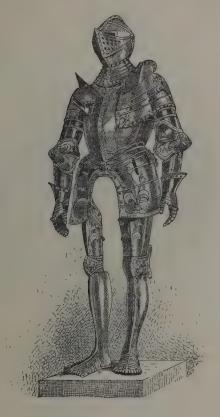
Une des suites d'armures les plus intéressantes du Musée est sans contredit celle des panoplies des souverains depuis François Ier jusqu'à Louis XIV, suite ininterrompue et exceptionnellement riche, puisque certaines ne comportent pas moins, comme celle du roi Louis XIII, de trois harnois complets, dont l'un de gendarme, avec les bardes et la sellerie du cheval.

L'armure de François I^{er} se fait remarquer entre toutes par sa haute taille et son extraordinaire puissance. Malheureusement la direction du Musée a eu la fâcheuse idée de hisser cette pièce unique sur un cheval trop haussé sur un lourd piédestal et harnaché d'un harnais dont le décor ne s'harmonise nullement avec celui de l'armure du cavalier. En outre on ne saurait trop se pénétrer de ce principe que, lorsqu'on met une armure sur un cheval bardé, il faut garnir le mannequin, lui mettre un haut-de-chausses, au moins, et ne pas laisser voir au défaut des cuisses et du séant une culotte de

peau collante un peu trop moderne. Il faut aussi mettre une épée d'armes au côté du cavalier, peut-être aussi un estoc et une masse à l'arçon de la selle, afin de donner l'impression d'une statue équestre. Quoi qu'il en soit, l'armure de François Ier est une des plus belles du Musée et elle nous est d'autant plus précieuse que nous savons son histoire et le nom de son auteur. Il se nommait Jorg Seusenhofer, comptait parmi les plus célèbres batteurs de plate d'Insprück et marquait ses œuvres d'un heaume dont son initiale S formait le cimier. Il reçut commande de cette armure royale en 1547, de Ferdinand Ier, roi de Bavière et de Hongrie, qui voulait en faire présent au roi de France. Seusenhofer, pour faire ce harnois, dut s'enquérir de la taille de « ce gros garçon » qui, suivant l'expression de Louis XII, devait tout gâter. Lui envoya-t-on les mesures détaillées, cela est possible, peut-être encore le Plattner se contenta-t-il d'avoir un haut-de-chausses et un pourpoint du roy sur lequel il prit ses mesures, comme le célèbre Desiderius Colmann d'Augsbourg faisait proposer à Charles Quint de « lui envoyer une chausse et propoint pour (vostre) mesure ». Car l'empereur ayant demandé au plus illustre des armuriers allemands de venir en Espagne, celui ci avait dû décliner la proposition, s'étant engagé à travailler pour divers rois et princes, pendant au moins deux années. Nous retrouverons Colmann plus tard, mais, revenant à Seusenhofer, nous reconnaîtrons qu'il fit une œuvre de maîtrise, et sans doute en parfaite conformité de proportions avec son royal modèle. La largeur extraordinaire de la poitrine, du dos, des flancs, reste remarquable malgré la hauteur de la taille qui est de près de deux mètres. Les jambes, longues et fines, montrent des grèves tellement étroites, que le mollet le plus moyen s'y trouverait certainement mal à l'aise. Cette gracilité des jambes est du reste un des caractères les plus saillants des armures de ces époques; comme l'a fort judicieusement remarqué Demmin, « c'est particulièrement dans la conformation des jambes et des mollets que la supériorité musculaire des races actuelles se manifeste; impossible presque de faire entrer un mollet du xixe siècle dans une armure du moyen âge et la Renaissance. »

Ce superbe harnois d'acier poli, décoré de larges fleurs de lis fleuronnées repoussées et dorées, avec des bandes finement gravées et dorées, était assurément fait pour flatter l'orgueil du roy chevalier. Peut-être en connut-il un dessin, toujours est-il qu'il ne le posséda, ne le porta jamais. Pendant la fabrication de l'armure, les événements avaient marché, Ferdinand s'était fâché avec son ami

François de France, et le Bavarois garda son cadeau que des vicissitudes quelconques menèrent à la galerie d'armes d'Ambras. C'est là que Napoléon, vainqueur de l'Autriche, le trouva; il fit saisir militairement et envoyer à Paris la panoplie blanche et or qui y fut reçue en séance solennelle. Mais les praticiens de la saisie impériale, peu



ARMURE DE FRANÇOIS 10°.
(Musée d'Artillerie.)

versés sans doute en archéologie, oublièrent de joindre au harnais ses diverses pièces de renfort ou de rechange qui sont actuellement au Musée de Vienne tandis que l'armure incomplète de François I^{er} se trouve au Musée d'Artillerie de Paris sans grand espoir de pouvoir jamais se compléter.

Le Musée possède aussi une épée ayant appartenu à François I^{er}. Sa garde, en croix, très simple et d'une forme un peu lourde, est de cuivre, comme la prise, plaquée d'or et émaillée, rouge et blanc avec des décors très fins en or. Le pommeau sphéroïde émaillé rouge presque translucide est revêtu d'orfrois formant de délicats ornements, rinceaux et feuillages. Sur la croix de la garde court l'inscription émaillée

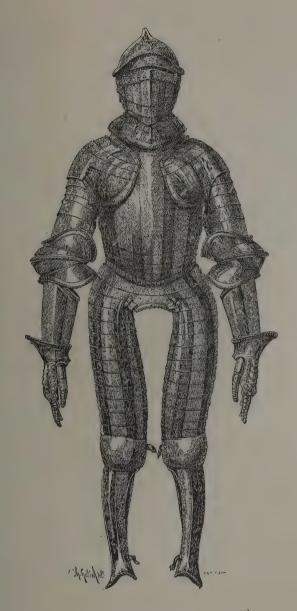
FECIT POTENCIAM IN BRACHIO SUO.

Aux ornements sont mêlées des salamandres, courant sur la prise. La lame, de longueur très médiocre, peut-être raccourcie, porte dans ses gorges d'évidement gravées et dorées le nom de l'armurier qui l'a forgée : CHATALDO ME FECIT.

Cette épée de parement, d'un faire assez lourd, a peut-être été faite en Italie où travaillaient alors des émailleurs dont l'habileté égalait sans doute celle des orfèvres de Munich en d'Augsbourg '. On sait la faveur en laquelle François I'er tenait les artistes d'au delà les monts, jusqu'à conférer la noblesse à ce Serafino de Brescia qui lui offrit une épée de gala. Celle-ci n'est revenue au Musée d'artillerie qu'au commencement du siècle, Napoléon I'er la rapporta de Madrid dont elle ornait la célèbre Armeria qui en a gardé une copie. Prise à Pavie après la défaite de François I'er par Pescaire, l'épée de France fut trouvée dans les bagages du roy et non prise sur le champ de bataille; elle n'a du reste ni la force ni la structure d'une épée de guerre.

L'armure de Henri II n'a point traversé de pareilles vicissitudes. Conservée au Garde-Meuble, elle est allée au Musée des Souverains puis aux Invalides. C'est un assez joli travail français, consistant en ornements argentés appliqués sur l'acier noirci au feu où ils courent en bandes. Les chiffres d'Henri et de Diane alternent avec des trophées et des craquois, une couronne de lauriers dorés surmonte le casque qui est une bourguignote à petit masque en soufflet

^{1.} Il est difficile, à dire vrai, de définir exactement le pays d'origine de cette épée. Des armes ainsi émaillées étaient partout en usage et certains ont cru pouvoir attribuer à Piccinino de Milan l'épée de Charles-Quint conservée au Musée de Vienne. On trouve dans l'inventaire du trésor d'art de Fontainebleau fait en 1560 : « une autre espée ayant la poignée, la garde, la chape et le bout avec sa dague de mesme esmaillé de gris et de plusieurs autres couleurs façon de Portugal ». D'autre part les orfèvres espagnols faisaient également des épées à gardes émaillées. comme le prouvent les diverses pièces des archives de Simancas citées par Ch. Davillier.



ARMURE DE HENRI II (TRAVAIL FRANÇAIS).

(Musée d'Artillerie.)

relié au couvre-nuque par une chaîne de médaillons rectangulaires, et la courroie de ceinture est remplacée par une pareille chaîne. Cette belle armure aux couleurs de Diane de Poitiers, sable et argent, est un assez bon type de halecret, c'est-à-dire de ces cuirasses articulées à lames mobiles et que l'on nommait aussi des animes. Ici il n'existe que trois lames imbriquées à la région hypogastrique et destinées à donner quelque flexibilité à la taille. D'une courte braconnière à deux lames descendent les grands cuissots également articulés, formant écrevisse, suivant l'expression consacrée. Les grèves laissent le dedans des jambes sans défense, les solerets manquent. Les épaulières symétriques, l'absence de faucres, la forme du casque qui est une bourguignote à masque, font de cette armure un bon type du harnois, sans doute plus simple, des reîtres dont la réputation commençait alors à devenir grande. Au point de vue de l'armurerie proprement dite, cette armure du roi Henri II est plus intéressante que celle du Louvre, son parti décoratif est meilleur, ses ornements mieux disposés ne surchargent pas les champs et y laissent les repos nécessaires à toute bonne décoration. C'est une œuvre conçue et exécutée avec goût.

On pourrait objecter, à parler franc, que le procédé technique de l'application de l'argent en feuilles minces est mauvais en principe parce qu'il manque de solidité et fait, qu'au hasard d'un choc, tout un morceau du décor peut se détacher. Cela est vrai, sans doute, et de pareils défauts se retrouvent aujourd'hui dans bien des armes orientales. Pour obtenir un ornement d'argent, ou d'or, sur l'acier, on commençait par champlever la surface qu'occupait cet ornement, puis on avivait les contours avecune échoppe. Après quoi on battait au marteau une feuille d'argent dans la cavité « en ayant soin, comme l'a fort bien expliqué M. Émile Molinier, de rabattre sur l'argent les bords des contours ». Ainsi l'ornement se trouvait plaqué et serti. Ce travail semble avoir été surtout en honneur à Damas, aussi le trouve-t-on souvent désigné sous le nom de Damasquine, mais il rentre plutôt dans la catégorie des incrustations dites tauchie ou tauchia, tarsia.

Un intéressant mémoire publié ici même, en 1862, par M. H. Lavoix, a éclairé les archéologues sur les diverses manières dont les anciens armuriers ou orfèvres décoraient le fer au moyen de métaux précieux. Nous croyons cependant utile de revenir sur cette importante question, car les procédés ont une réelle importance et il convient d'en définir nettement les vocables qui reviendront souvent au

courant de notre étude. Nous parlerons, tout d'abord, du travail de la damasquine.

C'est, essentiellement, une gravure à l'acide où les ornements réservés au moyen d'un vernis courront en relief sur les fonds abaissés à l'eau-forte, et l'artiste, ensuite, rectifiera les contours au burin, s'il y a lieu. Ces motifs, fleurettes, rinceaux, trophées, se détachant sur des fonds ainsi aplanis, ressortent mieux encore quand leur poli brille sur le fond noir que vient former sur le champ un enduit de la nature des vernis, inattaquable par l'eau et par conséquent par la rouille. L'huile de lin, la corne, le merrain de cerf, appliqués sur l'acier chauffé, produisaient de ces teintes sombres en même temps qu'ils constituaient une patine protectrice pour l'armure. Ce sont ces systèmes décoratifs qui prévalurent longtemps, soit qu'on noircît entièrement le harnois en laissant les gravures s'y détacher en bandes que le poli rendait blanches, soit qu'on dorât les bandes gravées comme se plurent à le faire les Saxons, soit que les seules parties damasquinées se détachâssent sur les fonds noirs. Ce dernier parti ornemental subsista jusqu'au xvne siècle dans ces corselets de piquiers à larges tassettes, si communs dans les musées et les collections où on les connaît sous le nom de cuirasses de Pise. De minces rubans gravés ou pour mieux dire damassés courent en longueur sur le plastron, la dossière, en large sur les tassettes. Ces corselets sont très abondants partout, le Musée d'Artillerie en possède un très bel exemplaire complet catalogué sous la cote G. 149; là les fleurettes sont remplacées par de petits casques et autres attributs guerriers. Au Musée de Cluny on trouve encore de nombreux exemples de ces cuirasses de Pise qui devaient être un produit marchand et figurer dans l'équipement réglementaire des arquebusiers et des piquiers de 1590 à 1630 environ. La défense de tête accompagnant ce harnois était le cabasset, parfois la bourguignote. On peut dire que le système de la damasquine, encore que très ancien, demeura le dernier parti décoratif couramment employé dans la décoration des armures.

La damasquine était donc avant tout un procédé de gravure. Un travail aussi net, et d'où les nécessités de l'industrie pratique devaient écarter les retouches, ne pouvait s'obtenir que par des morsures lentement et sagement conduites où l'action de l'eau-forte était atténuée et cependant soutenue par l'adjonction d'autres substances. Alexis le Piémontais, Belon, divers alchimistes et chimiatres du xviº siècle nous ont révélé ces pratiques dont les réparateurs d'armes modernes ont dû souvent s'inspirer. Alexis le Pié-

montais écrivit à Lyon sous Henri II un recueil de recettes de toutes sortes qui eut le plus grand succès; les conseils à l'égard des armuriers y abondent; en voici un, pris au hasard : « Pour faire la meilleure des eaux-fortes, dit-il, il faut distiller un mélange de sel de nitre et d'alun. »

Tels sont les principes de la damasquine en leurs nécessités essentielles, principes s'appuyant, en somme, sur les procédés de l'ancienne gravure dont les fonds à grainetis caractérisèrent longtemps les productions françaises et allemandes des premières années du xvie siècle. Une admirable armure allemande du Musée d'Artillerie, dont la date doit se fixer vers 1520, nous fournit un des exemples les plus admirables de ces belles gravures surprenantes par leur finesse et par leur netteté. Nous ne pouvons en donner ici de figure, car la direction du Musée n'a point jugé à propos de la faire reproduire. Elle est notée au catalogue sous la cote G. 53. Cette armure, outre son admirable architecture qui en fait la rivale du harnois de Francois Ier, est intéressante à bien des égards, ne serait-ce que par son armet présentant des figurations de chasseurs costumés d'une manière très typique et différant des autres personnages gravés sur le corps de l'armure. Le décor, pris en masse, est impeccable, il se répartit par bandes harmonieusement disposées; sur la poitrine sont des médaillons; l'un d'eux est placé au-dessus d'une Bonne Foi, deux mains de sexes différents, entrelacées. Et par une singulière idée dont l'explication sera peut-être fournie plus tard, au-dessus de ce signe de mariage, le médaillon représente Daniel dans la fosse aux lions avec une légende allemande, qui se traduit ainsi en français :

O DIEU NE CONSERVE PLUS AMOUR, AME, BIEN NI HONNEUR.

Aurait-elle appartenu à quelque mécontent? A un ami de ce fameux Franz de Sickingen, à un partisan de Luther? On ne peut le dire. Mais c'est une œuvre admirable et qui ne fut pas faite, sans doute, pour un obscur combattant. A y regarder de près, le dessin, en ses détails, ne laisse pas de témoigner d'une certaine faiblesse, l'influence d'Albert Dürer a agi sur le graveur qui a imité un peu gauchement le maître, en allongeant à l'excès ses figures. Ainsi la « Grande Fortune » se dresse sur la bande médiane de la dossière, mais avec quelles fautes de dessin! L'artiste inconnu s'est sans doute laissé égarer par ces poncifs italiens contemporains ou plus anciens sur lesquels M. Charles Yriarte a donné de si bonnes études ici même,

et dans d'autres remarquables publications entreprises à propos de cet Hercule de Fideli ou de Sesso qui grava, peut-être, la lame du glaive de César Borgia.

Cependant, les belles bandes à personnages de notre armure allemande ne sont point à proprement parler de la damasquine. Ce sont des gravures à l'eau-forte dont la netteté et la solidité n'empruntent rien à l'abaissement des fonds. Avant d'employer l'eau-forte où ils se distinguèrent dès le xv° siècle, les Italiens usèrent de la gravure à la pointe, comme en témoigne cette belle panoplie italienne (G. 7) fabriquée à Milan par les plus illustres des armuriers lombards, les Missaglia, sur lesquels nous allons bientôt revenir.

Le procédé du repoussé est également fort ancien, il se contenta d'abord de faire saillir, en relief, des nervures sur les diverses surfaces de l'armure; ces nervures appuyées de cannelures étaient destinées à donner plus de solidité aux diverses pièces. Ainsi se créèrent ces belles armures dites maximiliennes, aujourd'hui classiques. Plus tard on fit saillir des figures, des ornements, des emblèmes de toutes sortes, jusqu'à couvrir les armures, boucliers et casques de ces décors souvent trop confus qui marquent la décadence dans l'art de décorer les armes.

L'incrustation, dite tauchie, n'est pas moins ancienne, on l'appliqua dans toutes les industries et les Allemands y excellèrent. On incrustait le bois avec de l'ivoire, de la nacre, des pâtes colorées même; l'arquebuserie, l'ébénisterie en ont abusé en Italie, comme en Allemagne et en France durant tout le xvie siècle. On incrustait pareillement les métaux, l'acier, le fer, le cuivre, en y traçant des sillons au burin et à l'échoppe, sillons suivant un dessin déterminé et que l'on aménageait en « queue d'aronde », c'est-à-dire plus profonds au fond qu'à la surface. Puis l'on faisait entrer, à force, dans ce sillon, un fil d'or ou d'argent battu au marteau de façon à rabattre les bords et à sertir le métal précieux. On terminait le travail en égalisant avec une lime douce et puis on polissait la pièce, on la bleuissait, on la noircissait, on la bronzait à volonté, et le dessin formé par l'or ou l'argent serti se déroulait à la surface. Les Espagnols ont encore aujourd'hui gardé la pratique de la tauchie, et on ne peut aller à Saint-Sébastien sans en rapporter quelque pomme de canne ainsi décorée.

La méthode des azziministes était différente; son origine est orientale et les Italiens paraissent avoir emprunté aux Arabes et aux Maures la technique de ce mode de décoration. On rayait à la pointe la surface du métal à décorer, de la manière la plus égale, on revenait même sur ce premier travail en faisant des hachures; puis, toujours à la pointe, on dessinait les figures ou les ornements voulus. Après quoi on appliquait sur la pièce une feuille d'or et, habilement, on battait au marteau. Ainsi les bords ébarbés de chaque trait enlevé à la pointe se rabattaient, sertissant l'or, et quand la pièce était polie, bleuie ou noircie, les sujets se détachaient comme s'ils avaient été dessinés — nous empruntons la comparaison à M. Darcel — avec une plume chargée d'encre d'or

Le grand estoc du roi Henri II dont nous donnons ici la figure peut être pris comme exemple du travail d'incrustation d'or sur acier par les procédés de la tauchie. Dans cette belle épée, une des plus remarquables du Musée, la garde et le pommeau sont ciselés finement et inscrustés d'or avec le fini le plus précieux. Le caractère général des ornements, le parti décoratif du pommeau, des retombées des quillons, de l'anneau de côté, indiquent bien le faire des ouvriers français de cette époque. Il faut dire cependant que les Allemands et les Espagnols faisaient aussi des armes ainsi ornées, et il est bien difficile de dire à quelle nation appartenait l'armurier ou l'orfèvre qui a exécuté cet estoc d'un si grand style. On trouve mentionné dans les Comptes des Bâtiments du Roy le nom d'un armurier espagnol, Diego (Didacus) de Gayas, qui fit pour Henri II « un pougnard ayant le manche et le fourreau d'acier ouvré à la damasquyne et ledit ouvraige rempli d'or ». Ce Didacus de Gayas a même signé une belle masse d'armes dont s'enorgueillit la collection Spitzer et qui a sans doute appartenu à Henri II comme en témoignent les devises : DECUS ET TUTAMEN IN ARMIS, et DONEC TOTUM IMPLEATVORBEM.

Henri II, qui aimait tant les belles armes, fit travailler partout pour satisfaire sa passion favorite. En Espagne, en Allemagne, à Lyon comme à Paris, les maîtres les plus fameux s'ingénièrent à lui composer des harnois et des épées de grand luxe. Sous son règne Louis Merveilles, qui fut armurier en titre de Louis XII, vivait peut-être encore, comme ce Jacques Merveilles de Tours cité dans les Comptes de 1510. On sait que Louis XI avait installé des armuriers italiens à Tours comme les ducs de Bourgogne avaient attiré les frères de Merate, d'autres Italiens, à Arbois. Dès 1448 on relève à Tours le nom de l'armurier Jehan de Galles, sans avoir sur lui de plus amples renseignements. En 1528 florissait un autre

COLLECTION D'ARMES DU MUSÉE D'ARTILLERIE.

armurier, Robert Dumesnil, dit le Normand. Mais en 1561 Roquelin Dehoux, fourbisseur damasquineur de Paris, y travaillait pour le



estoc du Roi Henri II. (Musée d'Artillerie.)

roi. Est-ce à Roquelin Dehoux qu'il faut attribuer l'armure noire et argent du roi que nous avons figurée, ou faut-il en faire honneur x. — 3° PÉRIODE.

à ce Batiste de Milan qui, en 1573, résidait à Navarrenx, aux gages du roi de Navarre, et avait antérieurement vingt livres tournois pour « avoir gardé et entretenu le harnois qu'avait fait faire le feu Roy Henri »? Faut-il croire que ce harnois a été exécuté au Petit Nesle? On ne saurait encore se prononcer. Les maîtres trop modestes n'ont mis ni marque, ni monogramme sur ces armures royales.

Si nous voulons savoir comment les armuriers soignaient alors les armes confiées à leur garde, il nous faut encore recourir à Alexis le Piémontais, cet encyclopédiste si complet. On les frottait avec de la graisse de cerf, ou bien encore on les enduisait d'un liquide composé de vinaigre fort et d'alun de roche. Au dire des Piémontais cette mixture faisait merveilles : « Oings de ce les armures, — dit-il en son parler naïf, — et elles seront toujours luisantes, ou les oings de mœlle de cerf. »

Est-ce aux soins de ce même Batiste que nous sommes redevables de la conservation d'une jolie arbalète royale, autre bijou du Musée? Celle-ci a appartenu à la femme du roi Henri II, à Cathe. rine de Médicis. Son fût de palissandre présente les courbes les plus harmonieuses; les sculptures les plus fines y mêlent les fleurs de lis, les dauphins, les mascarons, les rinceaux. Toutes les garnitures sont d'acier ciselé, sur les champs noircis au feu courent les incrustations d'or. C'est une arbalète à jalet, c'est-à-dire destinée à lancer des balles de terre cuite contre les petits oiseaux. A en juger d'après les emblèmes sculptés, Catherine se servait de cette délicate arme de chasse alors qu'elle n'était encore que Dauphine. Sa bru Marie Stuart aimait aussi la chasse, et si nous ne possédons pas d'arme lui ayant appartenu, nous avons au moins la consolation de savoir qu'en 1564 on trouva, lors de son inventaire : « un demy cartier de veloux pour fairre un gan pour la roye, lequel sert pour tirrer de l'arc ». Un gant de peau à crispin doré, dentelé et rattaché par deux pattes, était attribué, dans la collection Jubinal, à Marie Stuart; il a été figuré par Gay dans son glossaire archéologique.

La panoplie du mari de la plus belle des reines, de François II, est intéressante à considérer tout comme celles de ses frères Charles IX et Henri III. Ce sont des demi-armures gravées à l'eau-forte, dorées en plein, et dont les formes élégantes rappellent les modes du costume civil de ces époques élégantes entre toutes où hommes et femmes haut colletés, larges aux épaules, fins à la ceinture, étaient, jusqu'aux hanches, vêtus de même manière, tandis

COLLECTION D'ARMES DU MUSÉE D'ARTILLERIE.

que le développement des hauts-de-chausses et des vertugadins faisait encore paraître la taille plus mince.

Si l'armure de Charles IX présente ces fins chevrons rayant



DEMI-ARMURE DU ROI CHARLES IX.
(Musée d'Artillerie.)

tout le corps comme l'abdomen d'une guêpe, celle d'Henri III ainsi que celle de François II est chargée de fines gravures, fleurettes, enserrées dans des losanges, décoration faite manifestement en imitation de ces beaux velours italiens du type des damas et que Dupont Auberville classe parmi les types dits « à petits compartiments ».

Il est difficile de dire où ont été fabriquées ces armures. Sans doute en saurait-on plus long si l'on possédait les registres de ce Guillaume le Doucel, Garde des armes du roi Henri III, qui l'autorisa par lettres patentes à établir sur deux bateaux, au Pont-Notre-Dame, « un moulin propre pour esmoudre et polir ses armes ».

Si l'on considère l'armure de Henri II à côté de celles de ses fils, les différences les plus grandes se montrent dans les formes générales. Autant le plastron de Henri II est peu bombé, autant celui de François II est busqué en bréchet d'oiseau, en cosse de pois, suivant l'impression de Meyrick. Ses épaulières sont plus vastes et les faudes élargies en paniers ont une plus grande ampleur que les longs cuissots articulés du harnois noir et argent. Les faudes du harnois de Charles 1X sont encore plus épanouies, de même dans l'armure de Henri III qui présente cependant moins de développement sous ce rapport. Toutes ces dispositions indiquent les variations de la mode, car sous Henri III les hauts-de-chausses allèrent se serrant davantage jusqu'à se transformer en culottes avec un fort bourrelet rembourré autour du bassin.

Ces trois harnois des petits Valois sont dorés en plein, suivant l'usage des armuriers milanais qui se servaient, paraît-il, tellement de mercure pour fixer l'or, que leurs ouvriers en étaient gravement malades. Un médecin attaché à la personne d'un des Negroli, cette dynastie de batteurs de plates de Milan qui brilla pendant tout le xvie siècle du plus viféclat, se plaint, dans ses mémoires, de n'avoir jamais pu garder, dans cette maison d'armuriers, une seule bague d'or en bon état. Les vapeurs mercurielles altéraient les anneaux à son doigt. L'amalgame d'or n'était pas la seule ressource employée par les armuriers pour dorer les armes. Alexis le Piémontais nous apprend bien des secrets pour fixer le métal précieux sur l'acier. D'après cet homme universel, on peut dorer le fer avec des feuilles d'or en ayant la précaution d'enduire ce fer avec un liquide ainsi composé: une once de vitriol romain; deux onces d'alun de roche; une once de sel ammoniac. On fait bouillir le tout dans l'eau, puis on mouille avec cette mixture le fer préalablement bien poli, on applique les feuilles d'or et on fait sécher au feu. Après quoi, on brunit avec la pierre hématite, qui est la sanguine. Et il y a bien d'autres moyens, par exemple l'alun de mélancie pulvérisé et mêlé à l'eau de mer compose un excellent liquide où on trempe le fer que l'on a d'abord flambé; on fait ensuite sécher au soleil, un jour, et le corps d'armure prend la couleur de l'or. C'est là un procédé de bronzage où l'or n'est pas plus employé que dans celui qui consiste à faire bouillir un mélange dosé d'huile de lin, de tartre, de jaunes d'œufs cuits, d'aloès, de safran et de curcuma. Cette composition



ARMURE DE HENRI III. (Musée d'Artiflerie.)

appliquée sur le fer poli donne après brunissage une belle couleur d'or. Et il y a bien d'autres ficelles encore, employées par les armuriers pour dorer ou bronzer sans employer l'or, métal toujours coûteux. Mais les harnois royaux étaient dorés en plein, au feu, au mercure, ou encore avec de l'or moulu. Cette dernière dorure se fait avec du tartre, du sel ammoniac, du verdet et du sel bouillis dans du vin blanc : « puis en vernissez en harnois uni avec les brousettes et

le laisser sécher. Et après dorez-le avec or moulu, comme font les orfèvres. »

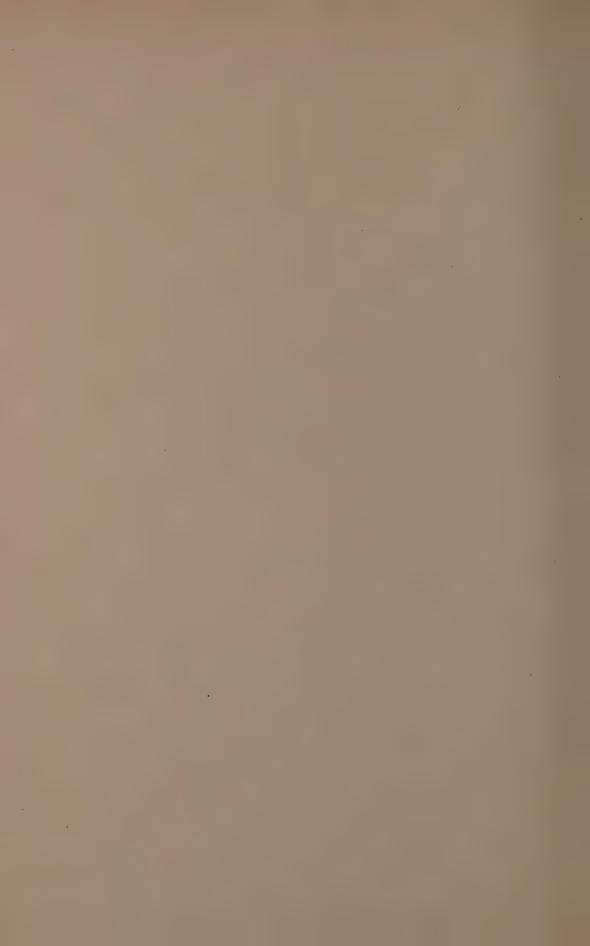
Certains armuriers moins consciencieux employaient des méthodes plus expéditives; ils se contentaient d'appliquer l'or en feuilles au moyen de la colle d'or, vernis ou mixtion, qui collait l'or sur l'acier, mais ne le fixait pas solidement. Les règlements qui régissaient les armuriers espagnols leur défendaient d'user de ces pratiques, sous peine d'amende.

La seule arme de main attribuée à quelqu'un des petits Valois est une épée dite de Charles IX et qui aurait été donnée par lui au comte Charles de Cossé-Brissac. Une vieille tradition conservée dans la famille de Cossé-Brissac est seule garant de l'authenticité de cette arme douteuse au moins comme ancienneté. On sait qu'elle appartenait encore en 1792 au gouverneur de Paris, Louis-Hercule-Timoléon de Cossé, duc de Brissac; ce seigneur fut massacré par le peuple et ses biens mis sous séquestre. L'épée dite de Charles IX fut transportée aux Archives, de là à la Bibliothèque nationale, au Musée des Souverains, puis enfin au Musée d'Artillerie. A dire vrai, on peut reprocher à cette épée historique d'être un peu trop semblable - on nous pardonnera la comparaison — au couteau de Jeannot. Sa lame n'est d'abord point la sienne, car à la Bibliothèque nationale le troncon qui tenait à la garde fut remplacé par une lame de Tolède dont la disposition déplut à la direction du Musée d'Artillerie. On a donc remonté une troisième lame sur cette poignée. En celle-ci, des remaniements se laissent soupçonner, car sa forme générale est bien celle de ces rapières allemandes du xviie siecle que les amateurs baptisent du nom consacré de flamberge. Si le pommeau et l'écusson de la garde présentent d'assez bonnes ciselures dans le style du xvie siècle où se trouvent des incrustations d'or dessinant des c et des ix, si le pommeau porte le mot BRISAC pareillement incrusté, on doit reconnaître que la coquille de cette épée n'est nullement dans la forme ancienne. Jamais, sous Charles IX, on n'a porté d'épées à coquille, non plus en Italie qu'en France, en Espagne non plus qu'en Allemagne. La courbe des quillons, le mode de fabrication de la fusée, d'autres caractères encore sautent aux yeux et prouvent que cette épée est une de ces épées de chevet, de cuisse ou de chasse comme la mode fut d'en porter dans les premières années du règne de Louis XIV. A parler franc, nous soupçonnons fort cette épée ne pas avoir été datée avec une meilleure critique que la fameuse armure, dite de Jules Romain, dont nous parlerons longuement plus loin et dont nous don-



ARMURE ALLEMANDE, VERS 1590, VUE DE DOS (D'après les dessins du Recueil de Bruckmann)

Photo, Larger, 13 rue Chap



nons deux figures. Cette belle armure qui date de la fin du xviº siècle, était attribuée, à l'arsenal de Sedan, à Godefroy de Bouillon, tout comme la belle armure d'un Médicis, aujourd'hui bien identifiée par sa date et ses devises, fabriquée en 1515, date pourtant gravée sur un de ses gantelets, était considérée comme ayant appartenu à Jeanne d'Arc.

Nous ne parlerons que pour mémoire de la demi-armure du Béarnais, car sa valeur artistique est nulle. C'est celle d'un rude soldat comme le fut Henri IV et qui n'a d'intéressant que son extrême simplicité, ses belles qualités de forge, les traces de coups qu'elle porte. Comme nous l'avons dit d'autre part, avec son casque qui est une simple salade en forme de morion où les clous des garnitures présentent leur tête dorée, façonnées en fleurs de lis, ce harnois de guerre, de fer noirci, semble déjà rentrer dans la tradition moderne. Quel contraste avec l'élégante demi-armure mordorée du dernier des Valois, qui est pourtant sa contemporaine. Cette cuirasse à épais renfort, à simple arrière-bras en écrevisse, à avant-bras formant bras de fer, à grande braconaière courte enserrant avec le garderein le bassin dans un tonnelet d'acier, est bien celle de ce fort homme de guerre qui fit le coup de pistolet comme un simple rittmestre, voire contre le grand Alexandre Farnèse, le seul dont l'étoile n'ait point pâli devant celle d'Henri de Navarre.

Par un hasard singulier, on peut voir, dans la salle faisant suite à celle des armures où sont les harnois des souverains, un casque ayant appartenu à ce grand-duc de Parme qui fit tant de mal au Béarnais. C'est une salade de tournoi gravée à entrelacs et peinte, comme une reliure à la Majoli; elle faisait partie de cette armure d'Alexandre Farnèse que l'on conserve au Musée de Vienne. Les amateurs de peinture ont pu voir cette salade, non sans quelque surprise, figurer sur la tête du duc Charles le Téméraire dans le tableau que M. Roybet exposa, en ces dernières années, à Paris, sous prétexte de représenter le massacre des habitants de la ville de Nesle en 1472 et auquel on a fait un succès bien immérité au dernier Salon de peinture 1. En passant, reconnaissons que ce massacre n'a jamais eu lieu et qu'il se réduisit à une exécution militaire de quelques francs-archers picards qui avaient assassiné le parlementaire du duc chargé de les sommer. Dans cette jolie salade, de fabrication allemande sans doute, les gravures se relèvent de peintures rouges, blanches, noires avec des dorures très accentuées sur la crête.

^{1.} V. la Chronique des Arts, nºs 26, 28 et 29 de 1893.

Si l'armure de guerre de Henri IV est d'une extrême simplicité, il est à croire que ses harnois de parade devaient être d'un plus grand luxe. Il suffit de considérer le beau médaillon où Guillaume Dupré a représenté le roi vu juste de face avec Marie de Médicis, vue de profil, pour voir que les riches armures à décors repoussés étaient encore de mode au xvnº siècle, comme elles l'étaient du temps des petits Valois si richement cuirassés en leurs bustes par le ciseau de Germain Pilon et de Barthélemy Prieur. Regardez avec attention cette admirable armure allemande repoussée que nous figurons ici hors texte; comparez-en les épaulières avec celles du roi Henri IV sur le médaillon de Dupré: mêmes formes, mêmes partis décoratifs. C'est là un renseignement précieux et qui nous éclairera par la suite.

Deux épées ayant appartenu à Henri IV comptent parmi les plus précieuses du Musée. L'une lui fut donnée par le pape, en 1599, à l'occasion de son mariage avec Marie de Médicis. C'est une sorte de rapière, à longue lame fine, à garde compliquée, dont l'anneau de côté est obturé par une plaque, à la mode allemande. Le pommeau, les branches, les quillons, toute la poignée sont décorés de ciselures exécutées sur acier et noircies. Ce sont des sujets religieux, l'Annonciation, la Visitation, la Naissance du Christ, l'Adoration des Mages, la Circoncision. Le portrait de Henri IV, soutenu par deux anges, avec la date 1599, se voit sur la plaque de l'anneau de côté. Cette belle épée est sans doute allemande, sa lame porte le nom et le poinçon de Peter Munsten, célèbre forgeur d'épées, qui fut bourgmestre de Solingen en 1597. La dague appareillée à l'épée du Musée d'Artillerie se trouve à l'Armeria Reale de Turin, on ne sait à la suite de quelles vicissitudes l'arme de main gauche a été séparée de sa rapière. La seconde épée d'Henri IV est également un cadeau fait à l'occasion de son mariage, mais par sa bonne ville de Paris. Par un manque de goût heureusement assez rare, la lame est chargée de médaillons de nacre que l'on a incrustés dans l'acier. Il y en a douze qui représentent les signes du Zodiaque. Entre eux sont des inscriptions en tauchie d'or, relatant les victoires du roi; les armes de France et de Navarre figurées par le même procédé s'étalent sur le talon. La garde légère et à branches déliées, d'acier incrusté d'or, est chargée également de médaillons de nacre; le pommeau est précieusement orné. Tout porte à croire que ce travail est français. La dague de cette épée a été vendue il y a quelques années à l'Hôtel Drouot, elle se trouve aujourd'hui en Angleterre dans la collection de feu Sir Richard Wallace.

Il y eut, du reste, au commencement du xviie siècle, en notre pays, une sorte de renaissance dans l'art de l'armurier, où les artistes cherchèrent à réagir contre la décadencé amenée par l'art jésuite et diverses autres causes. Mais ces tentatives furent de courte durée et le succès ne les couronna pas comme on aurait pu s'y attendre. Peut-être était-on fatigué de ces débauches de luxe dans lesquelles étaient tombés les gens de guerre pendant la seconde moitié du xvie siècle, peut-être aussi les fortunes plus timides ne s'épuisaient-elles plus en ces montres chevaleresques dont les entrées du roy Henri II à Lyon, du roy Charles IX à Paris avaient étalé la richesse. Louis XIII, cependant, favorisa de tout son pouvoir l'art de l'armurier; il collectionnait de belles armes et quoique amateur comme pas un de riches arquebuses et de fastueux mousquets, il adorait les armures complètes dont on commencait à rejeter une à une les pièces. Par une singulière ironie du sort, c'est justement de ce roi qui vécut à l'époque de la décadence de la panoplie, que nous possédons le plus de harnois, dont un complet de gendarme, pour l'homme et le cheval.

Tel qu'on peut la voir, tout en arrière de la chevauchée des hommes d'armes du Musée, cette armure de Louis XIII est encore d'un assez beau type. L'armet a le profil un peu camard et la crête de cet armet, avec sa fleur de lis dorée est d'un effet décoratif assez pauvre. Mais ce harnois blanc, avec ses bandes gravées et dorées, ne manque point d'élégance, non plus que celui du cheval, très complet, car il ne compte pas moins de dix-neuf pièces. Sur une des bardes de croupe est une marque ROM sous un globe surmonté d'une croix, marque qui fut, sans doute, celle de quelque armurier romain fournisseur des papes. Elle est intéressante à retrouver ici car elle existe, mais encore plus nette, sur un chanfrein de la collection Riggs, chanfrein qui paraît dater des premières années du xvie sinon de la fin du xve siècle.

Le chanfrein du cheval de Louis XIII est fait de nombreux morceaux rapportés; la défense de museau relevée en bec, les menins d'oreilles, les coquilles des yeux, d'autres pièces encore ont été rivées après coup sur un frontal qui est peut-ètre plus ancien. Une série de pièces permet de changer l'armure de l'homme pour combattre à pied; cette série est dressée sur un socle (G. 124). Elle comporte : une bourguignote à avance mobile, avec une crête en cimier détaché, d'une vilaine forme; au droit du timbre, un mufle de lion repoussé donne quelque saveur à ce casque d'une composition assez médiocre;

— un grand hausse-col, — deux brassards, — deux cuissots avec genouillères se bouclant sur les bottes, — une rondache dont l'umbo présente le même mufie de lion que sur le casque. Ce harnois se complète par un collet de buffle à taille courte et à basques réduites.

La gravure des bandes dorées n'est point mauvaise, mais les ornements manquent de largeur, ils sont lourds tout en visant à la légèreté, car ils cherchent à imiter de petites broderies bordant les diverses pièces.

De quelle fabrication est ce harnois si complet? Il est difficile de le dire. L'armure de cheval est peut-être ancienne, et alers on l'aurait ornée de gravures après l'avoir remaniée. Nous connaissons deux armuriers du roi Louis XIII, d'abord Vincent Petit, orfèvre-sculpteur, enrichisseur d'armes et fourbisseur, auquel en 1624 une ordonnance royale avait accordé un logement dans les galeries du Louvre; c'est ensuite Guillaume Petit, cité en 1637 comme four-bisseur d'épées du roi et enrichisseur d'armes de toutes sortes, offensives et défensives. Faut-il attribuer à ces Petit le harnois du roi? Faut-il en faire honneur à des armuriers italiens, auxquels Cosme ou quelque autre des Médicis aurait commandé une panoplie pour le fils de Marie? Nous pensons que des Italiens auraient conçu et exécuté une œuvre meilleure, car à cette époque il existait en Toscane des armuriers habiles et dont nous ne tarderons pas à parler.

C'est peut-être aux Petit qu'il faut rapporter l'épée du même souverain dont la garde d'acier à triples branches est incrustée d'or et de camées représentant trente-quatre rois de France dont le dernier est Henri IV. La fusée est en acier; le pommeau arrondi est déjà dans les formes de décadence. Cette épée assez belle a une bonne lame de Tolède signée et datée, quelque cadeau sans doute du roi d'Espagne, car on ne laissait pas sortir sans autorisation ces lames renommées de la Péninsule. Aussi les Allemands, qui en forgeaient pourtant d'aussi bonnes, sinon de meilleures, s'efforçaient-ils de les contrefaire, imitant les signatures des espaderos fameux, ce qu'ils ne faisaient pas sans fautes d'orthographe extraordinaires. La lame de l'épée de Louis XIII paraît très pure, elle porte: de silbestre nieto et: en toledo anno 1614.

Nous figurons ici le second harnois du roi Louis XIII non pour son mérite artistique, mais pour l'originalité de sa forme typique nous montrant bien ce qu'était le vrai harnois de guerre à l'époque de la guerre de Trente ans. Il est d'acier noirci, d'une forte épais-

COLLECTION D'ARMES DU MUSÉE D'ARTILLERIE.

seur et d'une magnifique exécution; son poids est considérable, car l'armure avait alors atteint une pesanteur presque double de celle que l'on portait au milieu du xviº siècle. Et sur la poitrine, quand



ARMURE DU ROI LOUIS XIII.
(Musée d'Artillerie.)

on allait à la tranchée, on vissait un épais renfort, cela constituait les armes dites à l'épreuve et contre lesquelles le mousquet ne pouvait pas grand'chose. Telle était l'armure complète que les ordonnances imposaient à la maison du roi, et ceux qui essayaient de s'y soustraire étaient punis, voire déchus de noblesse. Le décor de ce

harnois, dont on doit remarquer la taille courte et les énormes cuissots bien en rapport avec les modes du costume civil, consiste en fleurs de lis découpées et ciselées bordant toutes les pièces de cette écrevisse, comme on nommait cette sorte de défense articulée. Les genouillères ont de petites ailes, car cette diminution est un des signes des époques basses de l'armure. Le casque est une bourguignote à nasal en forme de barreau terminé par une volute dont le parti décoratif est contestable : de même des volutes terminent l'avance, le large couvre-nuque évasé suivant les tendances polonaises alors en faveur, le porte-plumail. Tout, dans ce casque lourd et peu élégant, indique une décadence complète amenée par l'imitation des coiffures orientales dont étaient munis tous ces Polaques avec lesquels Wallenstein terrorisait l'Allemagne et qu'un Montmorency avait même appelés en France pour cette aventure qui prit fin à Castelnaudary. Un grand garde-rein catalogué G. 348, est peut-être une pièce de rechange de cette armure.

Un petit harnois tout semblable, mais qui est celui d'un enfant, appartint au dauphin, plus tard Louis XIV, alors qu'il était àgé de dix à douze ans. Comme celle du père, l'armure du fils est d'acier noirci, mais beaucoup plus simple; seul le casque porte à son porte-plumail des fleurs de lis découpées. Cette remarquable armure a malheureusement perdu son gantelet droit; en dehors de son importance historique elle est intéressante par ses garnitures encore complètes, en satin rouge. D'autres pièces d'armures, entre autres une sorte de bourguignote fermée, travaillée à gouttières et précieusement gravées, sont conservées comme ayant appartenu à Louis XIV enfant.

Son armure d'homme fait est absolument remarquable par la lourdeur de l'architecture, par ses grèves en forme de bottes fortes, par sa capeline dont le long couvre-nuque à la polonaise rappelle l'antique casque sarmate. Mais on doit la considérer, d'abord comme un chef-d'œuvre de forge, ensuite comme un spécimen de la perfection à laquelle cette époque avait poussé la gravure à la pointe. Des séries de sujets tracés avec la plus extrême finesse représentent la conquête des Flandres, prises de villes, batailles, chasses. La prise de Lille forme le principal motif et s'étale au milieu du plastron. Sur une des lames de la braconnière garnie, comme toutes les pièces d'ailleurs, de clous dorés dont les têtes sont ciselées en fleurs de lis, on lit la signature du maître qui a exécuté ce harnois royal, dont l'acier au clair n'a d'autre ornement que son revêtement de gravure:

Franciscus Garbagnaus. Brixiæ fecut; puis la date : 1668. Cette inscription nous prouve que les armuriers de Brescia n'avaient point perdu les traditions sur lesquelles, pendant si longtemps, s'appuya leur renommée.

Les deux épées ayant appartenu à Louis XIV sont beaucoup moins intéressantes; leur lames larges indiquent la décadence de



l'épée longue, qui disparut de France vers 1650, pour être remplacée par la courte épée que préconisaient les escrimeurs tels que Liancourt, La Tousche, Labat, au préjudice de la rapière, si belle mais si difficile à manier. De ces épées de Louis XlV, l'une, sans doute française, est ciselée et sa coquille est repercée et repoussée avec une grande finesse, mais sa forme est lourde et sans élégance. La seconde, dont la lame bleuie et dorée portant des trophées, l'inévitable soleil et de pompeuses inscriptions, a été remontée sur une garde qui n'est

point la sienne, nous mène à ces épées de cour du xviiie siècle, qui dépendent plus de l'orfèvrerie que de l'art de l'armurier. L'épée que portait Louis XVI à son sacre, n'est représentée que par sa lame bleuie et dorée et son fourreau de galuchat avec les chape, frettes et bouterolles dorées, émaillées, chargées de brillants. La poignée manque; la richesse de ses matériaux constituants l'aura condamnée à la destruction. La petite épée du dauphin Louis XVII est un joli jouet à poignée d'agate, rehaussée de pierres précieuses comme les garnitures du fourreau qui est de galuchat noir. Les autres épées sont trop modernes pour prendre place dans cette étude et nous ne parlerons que pour mémoire du fameux sabre d'Étienne Bathory, dont la lame, bien que datée de 1575, n'est pas plus ancienne que sa poignée ornée d'émaux, comme on en faisait à Genève à la fin du xviiiº siècle. Cette arme, plus riche que belle, a été exécutée, sans aucun doute, pour le roi Stanislas Poniatowski, roi de Pologne de 1764 à 1795. Un sabre oriental plus ancien, certainement, porte aussi le nom du fameux Étienne et est daté 1559; sa lame est courbe et sa garde très simple, à la turque, se ressent de l'influence allemande par le petit anneau de pouce qui se trouve adjoint à la croisette.

MAURICE MAINDRON.

(La suite prochainement.)



LARGILLIÈRE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE 4)

Π



la mort de Louis XIV, événement qui marque véritablement le début du xvmº siècle, l'ouverture de la fenêtre si longtemps fermée et le renouvellement de l'air, nous trouvons Largillière tout disposé à s'associer aux tendances de la jeune école. Il était toujours de l'Académie, où il jouissait de la considération de tous ses collègues; il s'y montrait assidu au devoir; nous le voyons

cependant renoncer à une fonction absorbante qu'il remplissait depuis 1705. Le 28 septembre 1715, il donne sa démission de professeur. « M. de Largillière, dit le procès-verbal, ayant prié la Compagnie de vouloir accepter la démission de sa charge de professeur, ses affaires ne lui permettant point d'en faire l'exercice et ayant servi en cette qualité plus de dix années, la Compagnie lui a octroyé sa demande et il a passé dans la classe de messieurs les anciens conseillers-professeurs. »

Ce n'était pas un adieu fait à l'Académie, car nous verrons bientôt l'artiste rentrer dans l'état-major militant. La vérité est que Largillière demandait à respirer un peu, qu'il était chargé de travaux et

^{1.} Voy. Gazette des Beaux-Arts, 3º per., t. X, p. 5.

qu'il avait besoin d'un libre loisir pour songer à ses portraits qui vont devenir plus nombreux et de plus en plus recherchés. Mais il appartenait de cœur à la Compagnie et il était toujours prêt à lui rendre service. Le mois suivant, Antoine Coypel est nommé premier peintre du roi, l'Académie veut le féliciter et lui envoie une députation dans laquelle Largillière figure avec La Fosse, Coyzevox, Jouvenet, Coustou l'aîné, les princes de la maison. Au commencement de 1716, Boulogne le jeune tombe malade; l'Académie s'émeut et expédie Largillière chez le patient. Il était prêt pour tous les dévouements et même pour toutes les corvées.

Il travaillait cependant. La première figure qu'il ait rencontrée au xvme siècle, c'est Voltaire; non le Voltaire amaigri et fiévreux qu'on a connu à la fin, mais le Voltaire jeune, printanier, souriant à la vie et très gentilhomme. Ce portrait, qui manque au Louvre, est un chef-d'œuvre de distinction et d'élégance. Nous en avons une faible copie à Versailles, peinture de fabrique comme toutes celles qui viennent de l'ancienne collection de l'Académie française. Cette copie ne donne guère l'idée de l'œuvre initiale. L'original a paru dans une exposition de province. Se rappelle-t-on l'exposition rétrospective organisée en 1860 à Amiens par la Société des antiquaires de Picardie? Le portrait appartenait alors à M. de Dompierre d'Hornoy. Il fut peint en 1718: Voltaire avait alors vingt-quatre ans. Il n'a pas l'air d'un homme qui doit passer sa vie à écrire : on le prendrait plutôt pour un marquis de la Régence, séduisant et amoureux. La peinture est venue facilement avec la spontanéité d'une fleur. Elle est d'une fraîcheur parfaite, très modelée, sans surcharges de travail, mais non sans accents spirituels et libres. C'est comme cela qu'il faut voir Voltaire et le fixer dans son souvenir.

Largillière, nous l'avons dit, était assidu à l'Académie, où il remplit les fonctions de recteur en mars 1719. Mais il était du monde, il suivait le mouvement de l'art et de la curiosité parisienne, il voyait volontiers les gens de distinction venus à Paris. Naturellement, il ne fut pas des derniers à fraterniser avec Rosalba. La Vénitienne parle fréquemment de lui dans son *Diario*. En 1720, on se vit deux fois, le 18 et le 26 novembre. Le 3 janvier 1721, Largillière va voir la pastelliste; le 26 du même mois, on déjeune ensemble. Ces rencontres avaient souvent lieu à la Banque, où Largillière paraît avoir fréquenté. Le système de Law était alors dans toute sa ferveur; on a

^{4.} Journal de Rosalba Carriera, 1865, p. 228, 229, 293, 298.



х. — 3^е ре́кіо-ре

même dit que l'artiste fut une des victimes de l'agiotage à la mode. Il avait gagné de l'argent, il le perdit; nous n'avons pas de détails sur ce point. Ce sont les biographes qui font allusion à cette aventure, sans donner de chiffres. Tout le monde parle d'un malheur financier. « Le système, dit Mariette, endommagea fort sa fortune; il eut cela de commun avec Rigaud, » et beaucoup d'autres imprudents.

Il se peut que sa bourse ait subi quelque blessure et qu'il ait éprouvé le besoin de cicatriser la plaie. Dans tous les cas, nous voyons en 1722 Largillière s'intéresser à une autre entreprise et passer un marché pour un nouveau travail. Cette fois encore, c'est avec la ville qu'il contracte. Il ne s'agissait pourtant pas d'un événement municipal. Le Régent avait un désir : il voulait marier le jeune roi Louis XV; en compulsant la liste des princesses épousables, il découvrit l'infante d'Espagne, Marie-Anne-Victoire. Elle arriva à Paris le 22 mars 1722, mais le mariage ne se fit pas et, Louis XV s'étant marié ailleurs, la jeune infante fut reconduite en Espagne, en 1725. Les échevins de Paris désirèrent conserver le souvenir de ce mariage raté, mais qu'on avait cru possible. Le 11 août 1722, le prévôt des marchands et les officiers municipaux passent un contrat avec Largillière qui leur soumet une esquisse; nous n'avons plus l'esquisse, et il est probable que le tableau ne fut jamais exécuté, mais nous avons le contrat qui est curieux et fort entaché d'allégorie. Dans le projet de la ville, il s'agissait d'une grande peinture d'apparat, 10 pieds de hauteur sur 16 pieds de largeur. Ce tableau, dit le texte, représentera le roi environné des trois Grâces sur son trône; Monseigneur le duc d'Orléans, régent, soutien du tròne, guidé par Minerve, symbole de la Sagesse, le couvrant de son bouclier et tenant de la main le portrait de l'Infante porté par deux génies, un génie enchaînant le lion d'Espagne avec un cordon bleu, et le coq, symbole de la France, enchaîné avec la toison d'or et autres attributs marquant par là l'union des deux nations. Messieurs les prévôts des marchands, échevins, procureurs du roi, greffier et receveur de la ville étant aux pieds de Sa Majesté suivant l'esquisse qu'il nous a représentée et que nous avons approuvée¹. L'œuvre devait être payée huit mille livres en argent. Suivent les signatures.

Le tableau, où apparaissent quelques velléités de galimatias, ne paraît pas avoir été exécuté et nous ne le regrettons point outre

^{1.} Nouvelles Archives de l'Art français, III, 135.

mesure: Louis XV s'étant marié le 5 septembre 1725 avec Marie Leczinska, le lion enchaîné d'un cordon bleu perdait tout à-propos; mais l'esquisse a été faite et approuvée par le conseil de ville. On a le droit de la chercher. Il y avait de la rhétorique et peut-être de la couleur dans cet ambitieux projet.

Contrarié par les événements, Largillière revint à ses portraits. Il peignit celui de M. du Vaucel, conseiller du roi, maison et couronne de France. On peut le voir dans la salle La Caze. Debout, vu de face à mi-jambes, le personnage appuie le bras gauche sur un livre qui est le *Traité de la Chancellerie*. Il porte la grande perruque poudrée, un habit marron avec une veste à ramages d'or. Bon portrait que nous ne signalons qu'en raison de l'inscription qu'on lit à gauche: *Peint par N. de Largillierre*, 1724.

Largillière était bienveillant pour la jeunesse et favorisait volontiers ses débuts. Se souvenant qu'il avait été peintre de nature morte au temps de son apprentissage, il aima Chardin et fut pour quelque chose dans son succès à l'Académie. On sait que par un privilège exceptionnel Chardin, qui avait envoyé plusieurs tableaux, fut d'emblée nommé agréé et académicien (25 septembre 1728). Largillière a formé plusieurs élèves. Comme il avait beaucoup réfléchi aux lois de la lumière et à la technique de la peinture, il se faisait un plaisir, dit Mariette, de faire part de ses connaissances à toutes les personnes qui le consultaient. C'est lui qui conseilla à Oudry d'abandonner le portrait, genre auquel il s'essayait d'abord, pour se livrer uniquement à la représentation des animaux et de la nature morte. Il lui a donné de bons conseils. Si Oudry n'en a pastoujours profité dans ses tableaux, il s'en est souvenu dans la conférence qu'il a lue à l'Académie le 7 juin 1749. L'auteur, comme il l'a dit lui-même, s'inspire des enseignements de Largillière : il y a dans ce discours sur La Manière d'étudier la couleur en comparant les objets entre eux, des observations d'origine flamande qui, aujourd'hui encore, pourraient être utiles, tant elles sont modernes: les remarques sur l'abus des noirs arbitraires, sur le droit sacré du ton local, sur la coloration des ombres sont dictées par le plus libre esprit. Tout cela est dit avec bonhomie; il semble qu'on entende parler le vieux maître.

L'accueil bienveillant de Largillière lui attirait bien des visites rue Geoffroy-Langevin. L'affabilité avec laquelle il reçut le futur graveur George Wille peint bien son caractère. Wille, venant de son Allemagne, était arrivé à Paris en juillet 1736. Il fut d'abord fort besogneux, travaillant pour des armuriers à des pièces de métal dont

on garnissait les fusils. Il était jeune et inconnu des artistes, avec un violent désir de faire de l'art. Il imagina d'aller voir Largillière, dont un ami lui avait parlé. L'entrevue est curieuse. Après avoir fait un bout de toilette. Wille va frapper à l'hôtel du fameux peintre, où il était logé magnifiquement dans sa propriété. Il se présente comme un étudiant en peinture et lui demande ses conseils, « Ce bon vieillard me comprit à merveille, me donna la main d'amitié, me mena dans une grande salle remplie de ses productions, qu'il me montra avec une affabilité extrême. Il y vit, entre autres belles pièces de sa main, les Douze Apôtres, de grandeur naturelle, mais demi-corps, qu'il avait peints en différents temps pour sa propre satisfaction d'une manière excellente. Il y avait également de la grandeur des Apôtres un Saint Jérome, si hardiment exécuté, qu'il me plut si singulièrement que je le considérais sans cesse : « Eh bien, me disoit ce brave homme... si vous désirez faire une copie de ce Saint Jérome, je vous le prêterois avec plaisir... J'avois beau lui objecter que si j'avois le bonheur de lui être mieux connu, j'accepterois son offre avec reconnoissance... » Largillière insiste. Wille finit par emporter le Saint Jérome. Il fait sa copie et la présente au vieux peintre, qui l'accable de compliments 1.

La connaissance était faite. Peu après, Wille grava un portrait de Largillière de la grandeur des planches d'Odieuvre (Leblanc, nº 129) bientôt suivi du portrait d'une des filles du peintre, [Marguerite-Elisabeth (Leblanc, nº 146). Ces deux estampes sont de 1738. Il est bon de savoir que, comme il l'a raconté, Wille s'était parfaitement passé des originaux pour faire ces estampes. Il avait trouvé des copies chez un camarade, et il avait manœuvré d'après ces reproductions, ce qui montre, disons-le en passant, combien Largillière était copié au xvinº siècle et combien nous devons être prudents pour nous prononcer sur l'authenticité des œuvres qu'on lui attribue dans les musées et surtout dans les ventes. Quoi qu'il en soit, il résulte de la gravure de Wille qu'il a existé un portrait isolé de Marguerite Elisabeth. La jeune fille est élégamment vêtue, sa chevelure s'agrémente de fleurs et de pierreries, de riches dentelles garnissent sa robe décolletée. Dans le fond, une fenêtre donnant sur un jardin.

Du reste, il ne faut pas se méprendre sur l'identité du personnage et songer à la fille aînée de Largillière, M^{me} de Faverolles : celle dont Wille a gravé le portrait, est Marguerite-Elisabeth, qui fut baptisée

^{1.} Journal de George Wille, I, 64.

le 27 mars 1703, et qui était la seconde des filles. Peut-être a-t-il existé quelque ressemblance entre les deux sœurs, qui paraissent avoir



Mile de Barral, par largillière.
(Musée de Grenoble.)

été jolies. Au surplus, nous allons retrouver la cadette dans un portrait collectif de grand format.

Revenons encore pour un instant à la visite que George Wille a faite chez Largillière en 1738. Ces Douze Apôtres que l'artiste de Kænigsberg a vus dans la grande salle et que le peintre avait faits « pour sa propre satisfaction », donnent à réfléchir. Ils montrent que l'artiste songeait encore à sa jeunesse et qu'il ne renfermait pas sa fantaisie dans le cadre du portrait. On a la trace de quelques tableaux religieux; Mariette a sur ce point un passage intéressant. Ces tableaux d'église, Largillière les conserva. « Il a laissé à ses héritiers douze tableaux, de la vie de Notre-Seigneur et de celle de la Sainte Vierge et quelques autres sujets de l'Ancien Testament. Quatre de ces tableaux représentant l'Entrée de Jérusalem, le Portement de Croix, l'Elévation de la Croix et le Crucifiement..., méritent, entre autres, une attention singulière; ils ont environ quatre pieds et demi sur trois de hauteur. Les effets en sont surprenants, et les compositions donnent une grande idée de la fécondité de son génie. » En outre, il est question çà et là de peintures religieuses de Largillière. D'après d'Argenville (1765), il y avait dans le cabinet de M. Caulet d'Hauteville une Fuite en Egypte; d'autre part, le catalogue de la vente Julienne nous révèle une Assomption de la Vierge, petit tableau de quinze pouces qui se vendit 48 livres. Le prix n'avait rien d'effrayant. Mais les cruautés de la chronologie ne nous ont pas permis d'assister aux ventes de 1767.

Tout cela est à rechercher. A ces œuvres d'invention, il faudrait ajouter les copies, car Largillière a de tout temps étudié les maîtres, surtout les vrais peintres. Nous ne connaissons qu'une de ces copies. C'est la *Tomyris* d'après Rubens, qui est au Musée de Toulouse.

Pour revenir à la portraiture qui est l'art essentiel de Largillière et qui fait encore sa gloire, le type caractéristique est le portrait de famille que le Louvre doit à la libéralité de M. La Caze. C'est une belle œuvre très significative et que nous avons le regret de ne pouvoir dater exactement. Le groupe familial est placé dans un paysage. Largillière est assis en costume de chasseur, d'un gris très fin, tenant un fusil entre les jambes et ayant auprès de lui son chien. A droite apparaît Mme de Largillière, Marie-Élisabeth Forest, qui, née en 1674, est déjà d'un âge incertain et qui semble avoir dépassé la seconde jeunesse. Cet âge, qui autoriserait un soupçon de mélancolie, ne l'empêche pas d'arborer une robe rouge décolletée, doublée de satin blanc. Entre le père et la mère est une jeune fille, debout, tenant un papier de musique et chantant, car le clavecin à pieds dorés qu'on possédait rue Saint-Avoye n'a pas été inutile et l'on a appris quelques airs d'opéra. Nous croyons que cette jeune chanteuse est Marguerite-Élisabeth de Largillière. Sa sœur aînée, M^{me} de Faverolles, n'est pas venue à la campagne: elle est absente du tableau. Les têtes sont lumineuses et vivantes, le visage de la chanteuse est éclairé par un jour de reflet tout à fait délicat, les costumes sont d'une très belle exécution, le paysage est plein de liberté et d'esprit. C'est une peinture conçue et achevée dans un jour heureux.

Largillière a eu quelques relations avec le théâtre. Nous regrettons de ne pas savoir le nom du comédien qu'il a représenté, dans la salle La Caze encore, et qui se montre à nous sous le visage et avec les attributs d'Apollon. Ce porteur de lyre est étrangement costumé. Il a une longue perruque, une robe orangée, un manteau grenat. Au fond on aperçoit le chœur des Muses dans un décor d'opéra.

La Comédie-Française conserve dans son Musée un portrait de Mile Duclos (Marie-Anne de Châteauneuf). Il lui vient, dit-on, de la tragédienne elle-même qui l'aurait légué par son testament du 24 avril 1743; mais il est bien antérieur à cette date; nous ne serions même pas surpris qu'il ait existé deux exemplaires de ce portrait. Il y en avait un du moins chez l'amateur Titon du Tillet. Dans son édition de 1752, qui résume une situation plus ancienne. d'Argenville voit chez Titon, rue de Montreuil, « la Duclos, fameuse actrice du Théâtre-Français peinte en Ariane par Largillière et gravée par Desplaces, Largillière connaissait bien Titon du Tillet, il avait travaillé pour lui et peint son portrait qui a été gravé par Petit dans une estampe dont nous parle le Mercure de décembre 1737. Il avait fait aussi celui de Marguerite Bécaille, femme de Titon (gravé par Desplaces).

Dans l'exemplaire de la Comédie-Française, M^{lle} Duclos apparaît comme le type inoubliable de l'ancienne tragédie, la tragédie à panache. Elle joue en effet l'Ariane de Thomas Corneille dans un costume de la Régence qui accumule tous les colifichets et tous les délires d'un déguisement de fantaisie. Elle était emphatique, plantureuse, tout en dehors. Maritorne habillée en reine, elle ne fut jamais d'une distinction suprême et elle eut de beaux emportements. Un jour, comme elle jouait Inès de Castro, la pièce de Lamotte, le public, saisi d'une gaiété intempestive, accueillit par des rires une scène que la Duclos jugeait pathétique: elle se tourna vers le parterre et lui dit presque des injures. Largillière a très bien représenté cette commère tragique à qui Voltaire envoya plus d'un bouquet. Son Ariane est très exaltée avec de grands gestes et un froufrou de draperies ronflantes; c'est le modèle des portraits à

grand fracas, mais vivants et pleins de suc. Comme la Duclos a quitté la Comédie en 1733 et qu'elle n'est plus très jeune (elle était née en 1670), on a à peu près la date du portrait.

Largillière était alors dans tout l'éclat de sa renommée. Les correspondants du *Mercure* lui adressent des vers en son honneur; Voltaire lui-même chante ses louanges. Après avoir fait jouer *Zaïre* (1732), il envoie sa pièce à M. Fakener, marchand anglais, avec une épître où, après avoir dit combien les maîtres peuvent être utiles, il ajoute:

... Un esprit libre et sans crainte M'enhardit et me fait penser.
Mon feu s'échauffe à sa lumière:
Ainsi qu'un jeune peintre instruit,
Sous Le Moine ou sous l'Argillière,
De ces maîtres qui l'ont conduit,
Se rend la touche familière;
Il prend malgré lui leur manière
Et compose avec leur esprit.

Largillière n'a pas beaucoup quitté Paris. C'est à peine si, depuis son entrée à l'Académie, nous trouvons la trace d'un voyage plus ou moins mystérieux. Le 28 mars 1733, il fait dire à ses collègues qu'ayant été obligé d'aller à Cambrai, où il est actuellement pour ses affaires, il les prie de nommer un adjoint à recteur pour exercer à sa place le quartier d'avril. Nous n'avons aucun détail sur cette absence, motivée, on peut le supposer, par la nécessité de faire un portrait. Avec les artistes du xvine siècle, nous avons un point de repère : les catalogues des Salons nous fournissent un semblant de chronologie. Rien de pareil avec Largillière. Après avoir paru aux Salons de 1699 et de 1704, il n'expose pas, il échappe à Lafont de Saint-Yenne et aux rares critiques du moment. Nous croyons comprendre qu'il a vu poser devant lui un nombre infini de gens de province. Il était à la mode: on venait à Paris pour une affaire ou pour ses plaisirs, on profitait de l'occasion pour se faire peindre par Largillière. De là tant de portrait conservés dans les musées des départements et dans les châteaux dû midi et d'ailleurs. Nous ne pouvons en dresser la liste innombrable. C'est sans doute ainsi qu'il a peint le beau portrait de M^{lle} de Barral, aujourd'hui au Musée de Grenoble. Ce portrait, qui est de 1701, a été donné par la famille. La jeune fille est resplendissante dans sa robe rouge, couleur dont le peintre a merveilleusement entendu la difficile manœuvre.



MARGUERITE BÉCAILLE, VEUVE DE MAXIMILIEN TITON, PAR LARGILLIÈRE.
(D'après une gravure de L. Desplaces, 1715.)

Largillière continuait cependant à faire une véritable collection de dignités académiques. Le 30 mai 1733, il avait été élu chancelier, le 5 juillet 1738, il passe au grade de directeur. Il est vrai que cette série de promotions ne le dispensait pas de vieillir : on voit par le procès-verbalqu'à partir de cette époque l'artiste est empêché par des indispositions fréquentes. Il est obligé, le 30 juin 1742, de donner sa démission de directeur et, le 2 mars 1743, il fait son testament, opération toujours un peu macabre. Depuis plusieurs années, il était octogénaire, ce qui lui enlevait l'entrain de la seconde jeunesse. Cependant il travaillait encore. « Il a peint jusqu'à l'âge de quatre-vingt-six ans, dit Mariette. Un de ses derniers portraits est celui de M. Néricault-Destouches, qu'on peut voir dans la salle de l'Académie française au Louvre. » En 1745, Largillière, incapable de se mouvoir, ne reparaît pas à l'Académie de peinture et en effet il avait fait savoir le 6 mars qu'il était hors d'état de remplir ses fonctions, et son nom ne figure plus au bas des procès-verbaux. Le 8 janvier 1746, une visite lui est faite au nom de l'Académie. On comprit bien que c'était un adieu. Enfin le 20 mars 1746, Largillière meurt, rue Geoffroy-Langevin, et il est enterré à Saint-Merry. Le 26 mars, l'Académie est informée de sa mort. Pas de lamentations. Le 27 août seulement un écho de tristesse semble retentir lorsque Lemoyne le père donne à l'Académie le buste qu'il a fait de Largillière « comme un monument de l'amitié qu'il avait pour ce grand homme et afin d'en perpétuer la mémoire ».

Grand homme en effet et trop peu étudié, Largillière a eu du portrait une conception assez originale. Il ne consent pas à peindre le personnage abstrait et métaphysique, il le représente dans son milieu social et dans son monde. D'un portrait il fait volontiers un tableau, très vivant, très en dehors, et il fait voir partout la joie de peindre des chairs que caresse la lumière, des attitudes prises sur nature, des étoffes qu'agite la brise extérieure. Pour les sectateurs de Philippe de Champaigne, il y a un peu de fête et d'emphase et quelquefois d'exubérance dans ces images de la vie en action et en relief, et dans ces gestes où tout remue; mais le maître a, avec la joie, le goût et la science de la couleur, il agite la figure humaine comme les draperies, et à ce superbe virtuose nous pardonnons un peu de fanfare.

EA

SCULPTURE FLORENTINE

AU XIVº ET AU XVº SIÈCLE

(DEUXIÈME ABTICLE 1.)



es bas-reliefs du Dôme d'Orvieto sont peut-être le plus vaste ensemble de sculptures qui ait été conçu en Italie. Ils se développent sur les quatre grands piliers de la façade, qui ont environ 4 mètres de large sur 7 mètres de haut, ce qui représente une superficie de 112 mètres carrés de sculptures.

Nous allons essayer de déterminer la date de ces bas-reliefs et l'école à laquelle ils appartiennent.

L'Italie, qui, comparée à la France, est si prodigieusement riche en documents sur les œuvres d'art du passé, ne possède presque rien relativement aux sculptures d'Orvieto. Nous savons simplement que ces bas-reliefs sont postérieurs à 1310, époque à laquelle Lorenzo Maïtani commença la façade. M. Nardini Despotti Mospignotti, dont la critique est toujours si ingénieuse, a tenté de préciser davantage la date des bas-reliefs d'Orvieto, en s'appuyant sur ce fait que les documents postérieurs à 1320, documents très nombreux qui nous font connaître les transports si considérables de marbres faits à Orvieto, ne parlent jamais de la sculpture des bas-reliefs. Or, comme il se trouve que les documents relatifs aux années 1310 à 1320 ont été perdus, M. Mospignotti suppose que les bas-reliefs ont été sculptés à cette époque. Cette argumentation est très fragile, et elle ne saurait constituer qu'une faible présomption qui, en aucune manière,

^{1.} Voy. Gazette, 3º période, t. IX, p. 353.

ne peut contrebalancer les arguments bien autrement sérieux fournis par le style des bas-reliefs. Or, tous les écrivains qui se sont occupés d'Orvieto ont admis sans discussion qu'une grande partie des bas-reliefs étaient postérieurs à la Porte du Baptistère et au Campanile de Florence, c'est-à-dire à l'année 1334. De plus, la façade d'Orvieto ayant été commencée en 1310 et sa construction ayant duré plus d'un demi-siècle, on peut dire qu'il n'est pas probable que la partie la plus délicate de sa décoration ait été entreprise et terminée dès les premières années des travaux. — Nous retiendrons donc de l'étude des documents ce fait que les bas-reliefs sont postérieurs à 1310 et c'est le style seul de ces bas-reliefs que nous analyserons pour arriver à une date plus précise.

Pour connaître la date de ces reliefs, il faut connaître l'école à laquelle ils appartiennent et cette recherche est du reste le point le plus captivant de l'étude des sculptures d'Orvieto.

Une première hypothèse est à éliminer : celle d'une école locale. La sculpture à Orvieto, comme l'architecture, est tout entière une œuvre d'importation, et cette importation vient du Nord. A ce moment, le centre de l'Italie, cette région si voisine de Rome, n'a pas d'art, parce que Rome elle-même n'en a pas. Le foyer artistique de l'Italie au xiiie et au xive siècle est en Toscane. Or, la Toscane, dans la première moitié du xive siècle, possède trois écoles : l'école pisane, l'école siennoise et l'école florentine.

La construction du Dôme d'Orvieto ayant été l'œuvre des architectes siennois, il était tout naturel que l'on attribuât les sculptures de ce monument à l'école siennoise elle-même, et c'est ce qu'ont fait unanimement tous les écrivains qui se sont occupés d'Orvieto. Je pense au contraire que ces sculptures n'appartiennent en rien à l'école siennoise et qu'elles doivent être rattachées pour une partie à l'école pisane et pour l'autre à l'école florentine.

L'école de sculpture siennoise, quoique étant un rameau de l'école pisane, a des caractères particuliers, très faciles à reconnaître, qui ne permettent pas de la confondre avec cette école pisane dont elle est sortie et qui s'opposent absolument à ce qu'on lui attribue les bas-reliefs d'Orvieto.

La sculpture naît à Sienne dans les dernières années du xime siècle par suite de la construction du Dôme. La construction du Dôme de Sienne fut en Italie un événement capital; c'était le commencement d'une ère nouvelle en architecture, c'était pour la première fois l'apparition en Toscane de l'art gothique, et ce nouveau

L'ENFER, BAS-RELIEF DE L'ÉCOLE PISANE.
(Cathédrale d'Orvieto.)

style architectural allait réagir puissamment sur le style de la sculpture siennoise.

L'architecture gothique comporte essentiellement les façades richement ornées de sculptures en haut relief. L'école pisane, n'ayant jamais eu de grande façade d'église à décorer, avait été réduite à se consacrer à des ouvrages de petites dimensions, fontaines, chaires, autels, monuments funéraires, ouvrages dans lesquels le bas-relief remplissait le premier rôle. A Sienne, au contraire, les sculptures se trouvent en présence d'une façade à couvrir de sculptures et par la force des choses l'école siennoise va prendre un caractère tout différent de celui de l'école pisane. A l'opposé de l'école pisane, la nouvelle école de Sienne n'aimera pas le bas-relief. Elle sera obligée de négliger cette forme d'art pour rechercher les formes saillantes, les statues monumentales, les hauts-reliefs qui seuls peuvent convenir à la décoration d'une grande façade d'église.

Le style gothique de l'architecture siennoise a développé dans son école de sculpture un second caractère. Cette école qui s'est formée en sculptant à grands traits les ornements et les statues de la façade du Dôme a pris dès le début un caractère de rudesse et d'énergie dont elle ne se départira jamais. Ce trait essentiel se retrouvera non seulement dans les œuvres des maîtres du xive siècle, chez Tino di Camaïno, Goro, Cellino di Nese, Agostino di Giovanni, Agnolo di Ventura, mais il persistera pendant tout le xve. A son apogée de beauté, il produira l'art de Jacopo della Quercia et-il ira à ses dernières conséquences logiques avec l'art brutal de Federighi et du Vecchietta.

Ce qui a empêché les critiques de discerner nettement ce caractère de la sculpture siennoise, c'est qu'ils ont voulu juger cette école de sculpture d'après le caractère de l'école de peinture, et que pour déterminer le type général de la peinture siennoise ils ont surtout étudié le xvº siècle. C'est une telle manière de raisonner qui a égaré MM. Bode et Burckardt et qui leur a fait attribuer les bas-reliefs d'Orvieto à l'école siennoise. « Un récit naïf, disent-ils ¹, détaillé comme dans une œuvre de genre, un vif sentiment de la beauté, une grande netteté d'exécution, dans un style de relief vraiment heureux, telles sont les qualités de ce cycle... Mais, si cette œuvre a plus que toute autre les mérites caractéristiques de l'école de Sienne, elle en a aussi les côtés faibles: l'expression aimable, gracieuse, y tourne

^{1.} Cicerone, p. 332.





parfois à la mièvrerie et à l'insignifiance; il y manque la vraie énergie et la grandeur. » Toutes ces considérations, soit en blâme, soit en éloge, ne sauraient, à mon avis, s'étendre à la sculpture siennoise. Elles ne sont vraies que relativement à l'école de peinture siennoise et encore, dans ce cas, ne faut-il penser qu'aux maîtres du xvº siècle, à Sano di Pietro, Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio; car cela même n'est plus exact, si l'on pense à la grande école de peinture siennoise du xivº siècle, à Duccio et à Simone di Martino, aux peintres contemporains des sculpteurs du Dôme d'Orvieto. Certes, avec eux, pas plus qu'avec ses sculpteurs, l'art siennois ne saurait être suspect de « mièvrerie et d'insignifiance »; avec eux l'école siennoise autant et plus que toute autre a pour elle « la véritable énergie et la grandeur ».

Nous venons de déterminer deux caractères de la sculpture siennoise : son peu de goût pour le bas-relief et l'énergie de son style. Nous pouvons encore indiquer un nouveau caractère résultant de la nature des travaux auxquels les Siennois se sont livrés. En dehors de la décoration du Dôme, les Siennois ne trouvent presque pas de travaux dans leur ville. Ils sont obligés de s'expatrier et ce n'est pas à Sienne qu'il nous faut aller pour les connaître. Leurs œuvres sont éparses dans toutes les cités d'Italie et ces œuvres sont presque toutes des monuments funéraires. Dans ces tombeaux, l'école siennoise révèle un caractère tout spécial, un caractère nouveau, qui est la subordination de l'idée religieuse à l'idée civile. A l'opposé des tombeaux pisans où figuraient seuls des motifs religieux, dans les tombes siennoises nous voyons l'idée religieuse très diminuée et parfois totalement absente; le sculpteur se préoccupant presque exclusivement de narrer les principaux événements de la vie du défunt. C'est ainsi que dans la tombe de Cino de Sinibaldi, par Cellino di Nese, à Pistoia, et dans celle de Niccolò Arringhieri à l'Université de Sienne, les maîtres siennois représentent le défunt, dans sa chaire de professeur, parlant à ses élèves, et ils créent ainsi le premier modèle de ces tombes de professeurs si en vogue plus tard dans les villes universitaires; de même la tombe de Guido Tarlati à Arezzo, est une longue histoire des faits et gestes du défunt. D'autres exemples seraient faciles à relever dans les nombreux tombeaux de Tino di Camaïno, notamment dans celui de l'évêque Orso au Dôme de Florence.

Enfin je terminerai cette analyse de l'école de sculpture siennoise au début du xive siècle, en faisant remarquer qu'elle n'a vu

naître aucun grand artiste et qu'elle s'éteint quelques années à peine après avoir été fondée. Née avec la cathédrale de Sienne, elle disparaît pour ainsi dire complètement dès que la cathédrale est terminée.

En vertu de toutes ces considérations, je crois que l'école siennoise ne peut revendiquer en rien l'honneur d'avoir créé les bas-reliefs du Dôme d'Orvieto. Il me paraît impossible que ces bas-reliefs, qui sont une merveille d'exécution, qui sont une des expressions les plus parfaites de l'idée chrétienne, qui sont conçus dans un sentiment si délicat et si poétique, soient l'œuvre d'une école qui s'est fort peu occupée de bas-reliefs, qui a été plutôt une école laïque qu'une école religieuse, qui a toujours été un peu brutale et grossière dans son exécution et qui a toujours subordonné la recherche de la grâce à celle de l'énergie et de la grandeur.

J'ai traité cette question avec quelque insistance, car, selon la solution que l'on adoptera, on sera autorisé à porter sur l'école siennoise les jugements les plus divers. Si les bas-reliefs d'Orvieto sont siennois, l'école siennoise au xive siècle peut être considérée comme la rivale de l'école florentine; dans le cas contraire, il faut absolument renoncer à une comparaison qu'aucune œuvre siennoise ne justifie.

L'école siennoise étant éliminée, nous nous trouvons en présence de l'école pisane et de l'école florentine, et c'est en effet à ces deux écoles que nous paraissent appartenir les bas-reliefs d'Orvieto. Le Jugement dernier représenté sur le pilier de droite est une œuyre pisane et les bas-reliefs plus récents de la Genèse et de la Vie du Christ sont florentins.

Le Jugement dernier est pisan. Il l'est par le motif lui-même, par la manière de l'ordonner et par l'exécution des détails. Le Jugement dernier est le grand motif de la sculpture au XIII° siècle. C'est lui qui décore en France le porche principal de la plupart de nos grandes cathédrales. Ce motif est si en faveur au XIII° siècle, que les sculpteurs pisans se croient obligés de l'adopter dans la décoration de leurs chaires, quoique ce motif se prête bien mal à être traduit dans un étroit espace. On le trouvera reproduit quatre fois, dans les deux chaires de Nicôlas et dans les deux chaires de son fils Jean.

Le sujet du *Jugement dernier*, que Nicolas et Jean de Pise avaient eu tant de peine à faire tenir dans les petits panneaux de leurs chaires, va pour la première fois se développer librement sur la façade du Dôme d'Orvieto, et le *Jugement dernier* d'Orvieto pourra être tenu pour le testament artistique de l'art italien du XIII^e siècle.

Mais, si le Jugement dernier est un motif du xiiie siècle, il ne faut pas oublier qu'à Orvieto il est sculpté par des maîtres du xive. Ici comme partout ailleurs, l'art suit son évolution normale. A Orvieto le motif du Jugement dernier perd son caractère grandiose. Ce sentiment de majesté, de puissance souveraine que nov trouvions à un si haut degré dans l'école française des premières années du XIIIe siècle. ce sentiment que Nicolas de Pise avait su conserver même dans les dernières années du XIIIº, il n'est plus à Orvieto. La puissance divine, la grandeur de la cour céleste vont s'affaiblir et l'école consacrera tous ses efforts à exprimer le côté dramatique du Jugement dernier. Ici encore l'Italie suit la France et le Jugement dernier d'Orvieto, par l'importance excessive donnée à la Résurrection des morts et à la représentation de l'Enfer, rappelle, non le porche de Paris, sculpté en 1220, mais le porche de Bourges, sculpté dans les dernières années du xiiie siècle. Les sculpteurs d'Orvieto, tout à fait insuffisants dans la représentation de Dieu et de la cour divine, se révèlent des maîtres de premier ordre dans la représentation de l'Enfer et de la Résurrection des morts. On chercherait en vain au xive siècle, soit en France, soit en Italie, une œuvre qui puisse rivaliser avec celle d'Orvieto par la puissance de l'effet dramatique, par l'entente de la composition, par la beauté du travail et surtout par la science des nus.

Le sculpteur d'Orvieto nous apparaît comme un maître qui, nourri de la doctrine pisane du xiii siècle, lui a fait subir les modifications et les perfectionnements de l'art du xive. Mais malgré tout, il reste Pisan. Les figures entassées et disposées sur plusieurs rangs, les unes au-dessus des autres, sont un peu courtes et les têtes trop grosses; la sculpture est traitée par des reliefs très accentués; tout est ordonné d'après la formule pisane, de telle sorte que nous croirions voir ici un bas-relief détaché d'une chaire de Nicolas de Pise.

Les dates ne permettent pas d'attribuer cette œuvre à Nicolas de Pise, ni même à son fils Jean. Au surplus l'importance donnée ici aux nus marque un progrès réel sur les œuvres de Nicolas et de son fils et elle doit nous faire supposer que le Jugement d'Orvieto, dans sa partie inférieure tout au moins, appartient au second quart du xiv° siècle.

Si du pilier du *Jugement* nous passons au pilier sur lequel sont sculptées les scènes de la *Genèse*, le contraste est frappant; c'est l'opposition même qui existe entre l'école pisane et l'école florentine.

Ici l'ordonnance simple, les personnages peu nombreux disposés dans de grands espaces vides, les reliefs d'une faible épaisseur et surtout la délicatesse de la pensée, tout cela, c'est l'art même créé par Andrea à Florence. Cette analogie a frappé tous les critiques et ceux mêmes qui d'une façon générale attribuent l'ensemble des sculptures d'Orvieto à l'école siennoise sont obligés de reconnaître dans les scènes de la *Genèse* l'influence d'André de Pise. « L'achèvement de cette œuvre, dit le *Cicerone*, montre un progrès de style qui prouve que l'artiste connaissait les portes de bronze d'André de Pise. »

Si ces bas-reliefs portent si évidemment la marque de l'école florentine, pourquoi donc les attribuer à l'école siennoise et pourquoi ne pas chercher leur auteur à Florence? Et l'attribution de ces bas-reliefs à l'école d'André de Pise est d'autant plus logique que non seulement ils portent l'empreinte de son style, mais que les documents nous disent positivement qu'André de Pise est venu à Orvieto et que pendant deux années, de 1347 à 1349, il a été l'architecte en chef du Dôme.

Nous tiendrons donc pour certain que ces bas-reliefs sont postérieurs aux œuvres créées par André de Pise à Florence en 1330 et en 1334 et qu'ils ont été conçus sous son influence directe. Mais sont-ils son œuvre? J'hésiterais à aller jusqu'à cette conclusion. Ici, plus encore que chez Andrea, l'art est adouci et féminisé, le sentiment est d'une poésie plus tendre et plus rêveuse encore. Peut-être Nino, fils d'Andrea, qui accompagna son père à Orvieto, et qui après lui fut architecte en chef du Dôme, Nino, qui dans ses Madones s'est montré plus gracieux encore que son père, peut-il être plus que tout autre considéré comme l'auteur de la Genèse d'Orvieto.

Je voudrais pouvoir dire la poésie de cette œuvre, mais comment trouver des mots pour exprimer toute cette tendresse et cette radieuse beauté? Les plus belles figures sont celles qui évoquent la jeunesse et la grâce féminine, l'Ève et les anges. Les anges sont d'une exécution si parfaite, le sentiment est si pur que jamais l'art italien ne pourra s'élever plus haut et, dans toute la brillante période du xv^e siècle, seuls les Anges de Luca della Robbia pourront être rapprochés des anges d'Orvieto. Et cette Ève qui naît à la vie comme s'épanouit une fleur, si heureuse de naître, si belle et si pure! Ghiberti tentera de la reproduire, mais malgré sa science accomplie, combien il restera inférieur au maître d'Orvieto!

Dans l'œuvre d'Orvieto, tout est tendresse et affection. Le *Dieu* d'Orvieto est le véritable frère d'Adam et d'Ève, et on peut vraiment

dire de lui qu'il les a créés à son image. Plus tard, entre les mains d'un Jacopo della Quercia ou d'un Michel-Ange, le motif de la *Genèse* sera conçu dans un tout autre sentiment de puissance et de grandeur. Mais, lorsqu'on voit ce Dieu que Michel-Ange lance à travers les espaces, semblable à un fauve, faisant des efforts gigantesques pour débrouiller le chaos et créer le monde, suant à la peine, farouche et terrible, comment ne pas réserver les plus secrètes prédilections de son cœur pour l'inépuisable tendresse du Dieu d'Orvieto!

A Orvieto, une troisième série de bas-reliefs va nous montrer une main nouvelle. Ce sont les bas-reliefs inférieurs du pilier de la Vie du Christ. Nous sommes toujours et de plus en plus dans l'école florentine; mais l'art est déjà différent, car il appartient à une époque plus avancée. Le sentiment est peut-être moins idéalement pur que dans les scènes de la Genèse, mais au point de vue de l'ordonnance et de la technique il semble que l'œuvre soit plus savante encore. On ne saurait rien voir de plus charmant que le motif de la Naissance: la Vierge soulevant le voile qui abrite le berceau de son fils et le contemplant avec un regard plein d'ineffable tendresse, et le délicieux motif de jeunes filles, dont l'une fait les préparatifs de la toilette et dont l'autre tend les bras à l'Enfant Jésus, en cherchant à provoquer son premier sourire. Les quatre motifs de la Naissance, de la Visitation, de l'Annonciation et des Mages sont, à tous les points de vue, soit par l'ordonnance, soit par le style des figures, soit par l'exécution, soit par la pensée, dignes de figurer parmi les œuvres les plus parfaites de l'art italien.

Ces bas-reliefs ne sont plus la suite immédiate de l'art d'André de Pise, ils appartiennent à la seconde forme de l'art florentin, à l'art créé par André Orcagna. Ici aucune hésitation n'est possible. Ces bas-reliefs sont directement inspirés par les bas-reliefs d'Or San-Michele et sont par conséquent postérieurs à 1360. Dans l'Annonciation, l'ange d'Orvieto est une copie de l'ange d'Orcagna à Or San-Michele et l'Adoration des Mages est tout entière une copie, une véritable réplique de l'Adoration des Mages.

4. Qu'on me permette, malgré son peu d'importance, de noter une observation de détail. A Or San Michele, Orcagna s'est plu à disposer autour de la Vierge miraculeuse une bordure d'anges soulevant des voiles et de même il a entouré de rideaux tous les bas-reliefs de son tabernacle. Or, ce motif d'anges soulevant des rideaux, motif cher à Orcagna, est adopté dans les bas-reliefs d'Orvieto (Annonciation, Visitation, Naissance, Majes). Et il faut noter que ce motif si particulier ne se retrouve dans aucun autre des bas-reliefs d'Orvieto.

Ces analogies n'ont rien qui nous surprenne, car Orcagna, comme André de Pise, a été architecte en chef du Dôme d'Orvieto. Il n'y a rien d'invraisemblable à supposer qu'Orcagna a fourni les dessins pour ces bas-reliefs. Je ne crois pas toutefois qu'il les ait exécutés lui-même. Dans ces bas-reliefs, le style d'Orcagna est conservé, mais ce n'est plus tout à fait sa manière de penser. Dans l'art d'Orcagna, il y a plus de force et de grandeur. Ici comme dans les scènes de la Genèse, le sentiment prédominant est la douceur et l'élégance. Il semble que l'auteur des scènes de la Vie du Christ a dû être un élève d'André de Pise ayant connu Orcagna.

Enfin, nous aurons terminé l'étude des bas-reliefs d'Orvieto en parlant du quatrième pilier, le pilier des *Prophètes*. Ce pilier est bien loin d'avoir la valeur des trois autres; cette histoire des *Prophètes* qui aurait pu si facilement donner lieu à une série de scènes tout à fait originales est ici une œuvre insignifiante et sans caractère.

Je dois dire aussi que toutes les parties des trois piliers dont nous avons parlé précédemment n'ont pas le même mérite. C'est seulement aux parties inférieures de ces piliers que s'appliquent les considérations que nous avons fait valoir. Les parties supérieures n'ont guère plus d'intérêt que le pilier des *Prophètes* et on peut les attribuer à n'importe quelle école, sans que les jugements sur cette école en soient modifiés.

La plupart des motifs que nous rencontrons au xive siècle, dans les œuvres de l'école florentine, avaient été lentement élaborés au cours de la longue période médiévale. Un grand nombre de ces motifs avaient été conçus en France au xiie et au xiiie siècle, et c'est à la France que l'Italie les a empruntés.

Sur ce point, toujours si délicat, des influences de l'art français sur l'art italien, je ne puis mieux faire que de citer les opinions de la critique italienne elle-même. Natale Baldoria, dans un très savant article sur un Avorio del Museo vaticano a indiqué quelquesunes de ces influences:

- « Dans la sculpture italienne, dit-il, de la seconde moitié du xime siècle et dans celle du xive siècle le motif de l'Adoration des Mages vient de l'art gothique (p. 166).
- « L'art gothique avait trouvé dès la fin du xııı^e siècle, pour la *Naissance du Christ*, un motif très poétique qui fut plus tard adopté par Raphaël lui-même, le motif par lequel Marie lève le voile qui
 - 1. Archivio storico dell' Arte (anno I).



LA CRÉATION DE L'HOMME ET DE LA FEMME (ÉCOLE FLORENTINE). (Cathédrale d'Orvicio.)

recouvre le berceau du petit enfant (p. 131). De même c'est dans l'art français que saint Joseph sort de son attitude immobile pour contempler l'Enfan# Jésus et lui faire fête (p. 128).

« C'est dans l'art gothique du xive siècle que commencent pour la représentation du Crucifiement les premiers types de la forme réaliste... La représentation des souffrances du Christ fut l'œuvre des peuples du Nord qui ont une manière de sentir plus profonde que les peuples du Midi » (p. 137) 1.

En outre, si nous étudions la technique de l'art qu'André de Pise inaugura à Florence et dont nous venons d'étudier les brillantes manifestations dans la Porte du Baptistère, dans le Campanile et à Orvieto, technique qui n'a aucun rapport avec les œuvres pisanes ou avec les œuvres de l'antiquité classique, nous verrons qu'elle se lie étroitement à l'art créé en France au xm² siècle. Si André de Pise n'a pas voyagé en France, au moins est-il certain qu'il était très au courant de l'art de Chartres, de Paris et d'Amiens ².

Si nous comparons l'art florentin créé par André de Pise avec l'art français, nous constatons tout d'abord, au point de vue de la statue en ronde bosse, l'écrasante supériorité de l'école française. Tandis que les statues se comptent par centaines dans chacune de nos cathédales, c'est à peine si à Florence pendant tout un demi-siècle nous pouvons en compter une douzaine. L'Italie, du reste, pendant tout le cours de son développement artistique, même avec Donatello et Michel-Ange, ne créera rien de supérieur aux deux Chevaliers et aux deux Reines de Chartres, à la Vierge et au Dieu d'Amiens, aux Apôtres de la Sainte-Chapelle, à l'Ange de Reims, aux Vierges de Strasbourg.

Il ne faut pas non plus chercher dans l'art florent in les grandioses bas-reliefs qui décorent le tympan des cathédrales françaises. Le

- 4. Je n'ai pas besoin de rappeler ici que cette influence exercée par la France sur l'Italie au xiii et au xive siècle ne se borna pas aux arts, mais fut non moins considérable dans les lettres. Récemment, dans une série de conférences faites en Italie sur la Vita italiana nel Trecento, M. Arturo Graf le disait : « Les légendes sacrées ou profanes, qui eurent cours pendant le moyen âge et furent pendant de longs siècles le patrimoine commun de la chrétienté, naquirent presque toutes hors de l'Italie... De la France, les Italiens recurent notamment les légendes épiques du cycle carolingien et du cycle breton (pp. 436 et 438).
- 2. De même, je le pense, des études attentives montreront qu'un art semblable à celui de Giotto a existé en France dès le début du xmº siècle, et s'est manifesté soit dans les miniatures soit dans les vitraux, soit dans les fresques. De telle sorte que dans la peinture comme dans la sculpture l'art français a été le précurseur de l'art italien.

style de l'architecture italienne n'a pas permis aux sculpteurs florentins d'imiter les Portes de Paris, d'Amiens, de Reims ou de Bourges.

Les points de comparaison entre l'art florentin et l'art français sont donc ailleurs. L'art d'André de Pise fut exclusivement consacré à des bas-reliefs de faible dimension, décorant la partie inférieure des édifices, placés tout à portée de la vue, et où la qualité maîtresse devait être la finesse de l'exécution. Or, cet art, la France aussi l'a connu et en a donné d'excellents modèles un siècle déjà avant André de Pise. Je me contenterai de citer quelques exemples:

Notre-Dame de Paris : les Travaux, bas-reliefs sur les montants de la Porte de la Vierge (1220).

Bas-reliefs de la Porte Sainte-Anne (1140).

Bas-reliefs de Jean de Chelles sur le transsept septentrional (1310).

Rouen: Tympan de la Porte sud: trois scènes de la vie de saint Jean-Baptiste: Salomé dansant, Salomé présentant la tête de saint Jean, décapitation de saint Jean.

Amiens: Petits sujets dans les encadrements trilobés du portail principal.

Reims: Légende de saint Nicaise sur le linteau du transsept nord.

Auxerre: Bas-reliefs de la porte principale.

Bourges: Scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament: « comme à Notre-Dame de Paris on rencontre en quantité ces petites compositions ciselées avec un précieux délicat, vivantes, spirituelles, toutes remplies de trouvailles d'expression, de mimiques ravissantes, de gestes imprévus et mordants qui semblent d'un Ghiberti ou d'un Pisanello avant la lettre 1. »

Mais quelle que soit sur ce point la beauté de la sculpture française, il faut reconnaître qu'elle a été surpassée par l'école italienne. Il semble que ces petits bas-reliefs n'ont joué qu'un rôle accessoire dans l'école française dont l'attention était concentrée pour ainsi dire tout entière dans les travaux de statuaire monumentale, dans les statues en ronde bosse ou les immenses bas-reliefs décorant le tympan des portes. Peut-être aussi la nature des matériaux explique-t-elle la subordination de ce genre dans l'école française et par contre son extraordinaire développement en Italie. Le marbre avec la finesse de son grain et le bronze p lus joli encore devaient conduire l'école italienne à une délicatesse de travail que les tailleurs

^{1.} Louis Gonse, L'Art gothique, p. 420.

de pierre français ne pouvaient chercher. Par la finesse de l'exécution, par la précision des formes, la pureté du dessin, la beauté des nus, l'école florentine a surpassé l'école française. La France n'a rien à mettre en parallèle avec les *Vertus* d'André de Pise ou la *Naissance d'Ève* d'Orvieto.

Avec les sculptures d'Orvieto nous sommes parvenus jusqu'aux maîtres florentins, nés dans les premières années du xive siècle, maîtres qui appartiennent tous à l'école d'André de Pise. Parmi les artistes de cette école dont nous connaissons les noms et les œuvres, il faut citer les deux fils d'André de Pise, Nino et Tomaso, puis un étranger, Alberto Arnoldi, et enfin le maître qui imprime un nouveau caractère à la sculpture florentine, Andrea Orcagna.

André de Pise eut deux fils, Nino et Tomaso. Au moment où vivent ces maîtres, c'est-à-dire dans la première moitié du xive siècle, la sculpture n'est pas encore en grand honneur à Florence; aussi nous ne les voyons pas demeurer dans cette ville; ils s'installent à Pise et pendant quelque temps nous les rencontrons à Orvieto. Nino fut architecte du Dôme d'Orvieto, après la mort de son père. Si Nino était réellement l'auteur des bas-reliefs de la Genèse d'Orvieto, cela nous ferait comprendre le jugement de Vasari qui a dit : « André fut aidé dans la Porte du Baptistère par son fils Nino, qui fut plus tard un bien meilleur maître que son père. » Mais, à nous en tenir aux œuvres certaines que nous possédons de Nino, nous ne saurions porter un semblable jugement. Nino toutefois nous apparaît un excellent maître, qui, le premier peut-être, a le mérite d'avoir doté l'école italienne de ces belles Madones si nombreuses en Italie à partir de la seconde moitié du xive siècle.

Avant cette époque, la grande statuaire qui brillait en France d'un si vif éclat depuis plus de deux siècles n'existait pour ainsi dire pas en Italie Dans l'école pisane elle-même, les statues sont rares; c'est à peine si nous pouvons citer une ou deux Madones de Jean de Pise et d'Arnolfo di Lapo. Le chef illustre de l'école, Nicolas, n'a sculpté aucune grande statue. Mais, à défaut de statues, ces maîtres ont sculpté des statuettes et, dans la formation de l'art italien, ces statuettes, dont Nicolas de Pise et ses élèves ont orné leurs chaires, constituent un des facteurs les plus importants. Ces statuettes prouvent que Nicolas de Pise et les maîtres de son école ont subi profondément l'action de la sculpture du Nord, et spécialement celle de l'école française. Nicolas de Pise, qui, par ses basreliefs, se rattache à l'ancien art romain, ne demande plus rien à

cet art romain dès qu'il s'agit dans ses figures isolées de représenter la Vierge, le Christ ou les Saints. C'est qu'ici il se trouvait en présence d'une tradition déjà constituée, tradition que la France avait imposée à l'Europe entière. A voir les statuettes qui ornent la Chaire de Sienne (1265) et la Châsse de Bologne (1267) et notamment les statuettes représentant la Vierge, on se croirait en présence d'œuvres françaises, datant des premières années du xm² siècle. Les mêmes qualités de noblesse se retrouvent encore dans une œuvre d'Arnolfo di Lapo, dans la Madone assise qui surmonte le tombeau du cardinal de Braye, à Orvieto.

Jean de Pise n'a déjà plus la grandeur de son père; avec lui l'art tend à perdre sa solennité et la Vierge n'est plus une reine présentant son fils comme un roi, mais une mère aimant son petit enfant. L'idée de maternité succède à l'idée de souveraineté. En agissant ainsi, l'école italienne, avec Jean de Pise, suivait fidèlement l'évolution de l'école française ¹.

C'est dans le même sentiment et avec plus de tendresse encore, avec cette grâce qu'il tenait de son père, que Nino a représenté cette série de Madones, allaitant l'enfant, jouant avec lui, ou lui présentant des fleurs et des oiseaux². Elles ont la plus grande analogie avec les œuvres de l'école française, telles que la Vierge du Portail de Paris, la Vierge de Villeneuve, la Vierge de Jeanne d'Evreux, modelée en 1340.

A Nino ou à son influence doivent encore être attribuées toutes ces œuvres délicates, de sentiment si poétique, qui proviennent de la région pisane, telles que l'Ange de la collection Timbal, au Musée de Cluny, l'Annonciation du Musée du Louvre et l'Annonciation du Musée de Lyon, l'œuvre la plus charmante de cette école 3.

Toutes ces œuvres datent du milieu du xive siècle. Quoique nées à Pise, elles n'appartiennent plus à l'école créée par Nicolas de Pise, au xme siècle, à la seule école qui doive être appelée école pisane; elles appartiennent à l'influence florentine, elles sont la manifes-

- 1. A comparer la *Madone* du Campo Santo de Pise et la *Madone* de Prato avec les Vierges françaises de la fin du xinº siècle.
- 2. Les principales Madones de Nino sont à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, au Musée d'Arezzo et à Pise (tombeau de Saltarelli et église de la Spina).
- 3. Comme argument pour attribuer l'Annonciation du Musée de Lyon à Nino, je rappellerai que cette Annonciation provient de l'église Sainte-Catherine de Pise, église dans laquelle se trouve précisément l'œuvre la plus importante de Nino, le tombeau de l'évêque Saltarelli.

tation de l'art florentin créé par Andrea et transporté à Pise par son fils.

Dans le même sentiment que Nino, un maître originaire de Milan, Alberto Arnoldi, qui a joué à Florence un rôle important comme architecte, a sculpté une grande Madone sur l'autel de la chapelle de la Miséricorde et une Madone en bas-relief sur la porte extérieure de cette chapelle (1360). — D'autres œuvres anonymes me paraissent être de même style, par exemple : une Madone en bas-relief qui décore la porte de la chapelle du Bargello; une Madone sur la face du Campanile regardant le Dôme, et une Madone entourée d'anges à Santa-Croce. Ces deux dernières œuvres, dans lesquelles l'Enfant Jésus cherche à repousser le doigt de sa mère qui lui chatouille le cou, sont visiblement du même maître.

On classe ordinairement Balduccio parmi les élèves d'André de Pise. Je crois plutôt que ce maître appartient plus directement à l'influence de l'école pisane. La Châsse de Sant' Eustorgio, à Milan, sculptée en 1339, qui doit figurer parmi les plus beaux travaux du xive siècle, n'a aucun caractère florentin. Par la disposition générale de l'œuvre, par l'ornementation en bas-reliefs alternant avec des statuettes, par le style des bas-reliefs, par l'abondance et l'entassement des figures, elle appartient à la pure doctrine pisane.

Nous ne savons pas si *Orcagna* (1308? 1368) a été l'élève d'André de Pise, mais il est certain qu'il s'est inspiré de ses œuvres; il continue sa tradition et il est l'héritier direct de sa manière.

Orcagna est après Giotto le plus grand maître florentin du xive siècle. Comme Giotto, il fut surtout un peintre et c'est seulement devant une de ses fresques, devant le *Paradis* de Sainte-Marie-Nouvelle, par exemple, que l'on peut connaître toute la grandeur de son génie. Dans l'art giottesque, aucun maître plus qu'Orcagna n'a su conserver la puissance du chef de l'école, mais Orcagna a de plus le mérite d'avoir introduit dans la peinture florentine une qualité nouvelle, le culte de la beauté physique. Ce sentiment de la beauté des formes que Giotto avait paru un peu trop négliger, tout absorbé qu'il était par l'expression de la pensée, avec Orcagna l'école florentine va le connaître, et ce sentiment de la beauté corporelle uni à la noblesse de la pensée va créer chez Orcagna une œuvre d'une beauté sublime. Le *Paradis* de Sainte-Marie-Nouvelle est une de ces œuvres

géniales qui peuvent avoir des rivales, mais qui n'ont pas été surpassées. Cette vision du Paradis, telle qu'Orcagna nous la présente, est bien vraiment la plus belle que la pensée humaine ait conçue. Fra Angelico, le seul maître que l'on puisse songer à opposer à Orcagna, fra Angelico a créé un Paradis trop modelé sur la vie monastique. L'être idéal qu'il rêve est un jeune néophyte tout absorbé dans la prière, un être contemplatif, renonçant à la vie terrestre, abdiquant sa qualité d'homme pour ne songer qu'à la vie future; Orcagna, au contraire, rêve un idéal fait de tout l'épanouissement de la vie humaine. Les êtres dont il peuple le Paradis sont bien vraiment des corps glorieux, portant au plus haut degré l'intensité des forces humaines. Avec Orcagna, c'est dans l'art moderne, à un état unique, la beauté physique des Grecs unie à toute la beauté morale chrétienne.

Pour juger la sculpture d'Orcagna, il ne faut pas oublier qu'il fut surtout un peintre, et un peintre de l'école giottesque, c'est-à-dire un fresquiste, habitué à couvrir de grandes surfaces et à subordonner l'exécution des détails à l'expression de l'ensemble. C'est ainsi que dans les bas-reliefs du *Tabernacle* d'Or San-Michele nous trouverons une grande élévation de pensée, une ordonnance très claire, des motifs très expressifs; mais le détail des mains et des bras sera beaucoup plus sommaire que dans les œuvres d'André de Pise. Avec Orcagna, la sculpture ne gagne rien du côté de l'exécution des détails, elle gagne du côté de l'ampleur du motif et de la puissance de la pensée.

De plus, si nous comparons le Tabernacle d'Orcagna avec ses peintures, nous ferons une autre réflexion. A Or San-Michele, Orcagna se montre moins préoccupé que dans ses peintures de la beauté physique, et paraît rechercher avant tout l'expression dramatique. La cause de ce changement me paraît devoir être recherchée dans la date de ces différentes œuvres. Le Tabernacle d'Orcagna est une œuvre de l'âge mur, et Orcagna, comme Donatello et comme Michel-Ange, subit une évolution que l'on peut observer chez la plupart des artistes. Avec l'âge ils se préoccupent de plus en plus de l'expression de la pensée. Comme Donatello et Michel-Ange, Orcagna est élégant et gracieux dans sa jeunesse et devient dramatique dans sa vieillesse. Nous ne connaissons pas la date exacte des peintures de Sainte-Marie-Nouvelle, mais elles sont certainement antérieures aux sculptures d'Or San-Michele, qui, commencées en 1355, ont été terminées en 1359. Orcagna avait cinquante ans lorsqu'il se fit sculpteur.

Envisagé au point de vue que nous venons de considérer, le grand relief de la Mort de Marie, qui décore la face postérieure du Tabernacle,

est une pièce capitale de l'art italien. Il faut faire abstraction d'une certaine raideur dans l'expression, d'une certaine maladresse, qui parfois fait grimacer les figures, mais, ces réserves faites, on peut admirer pleinement l'ordonnance grandiose, le mouvement, l'ampleur, la solennité de la scène et le sentiment dramatique.

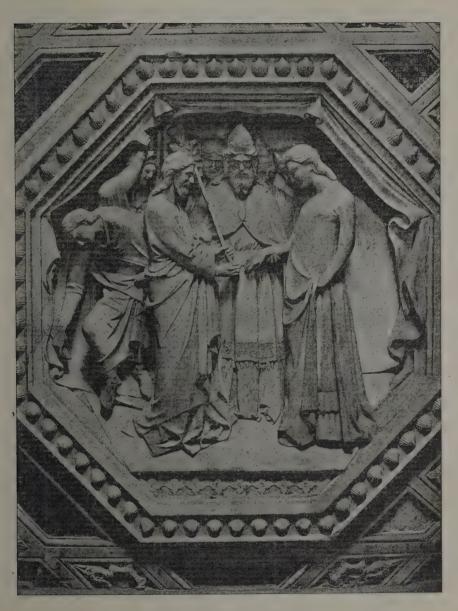
Dans tous les bas-reliefs, les mêmes qualités apparaissent, et dans quelques-uns, où Orcagna conserve sa grâce ordinaire, l'œuvre est faite pour nous séduire sans réserves. Le *Mariage de la Vierge*, par exemple, peut être tenu pour une des œuvres les plus parfaites de l'art italien. Non moins admirables sont les figures d'anges qui entourent l'image miraculeuse de la Vierge, en l'honneur de laquelle le Tabernacle a été sculpté.

Par l'ordonnance et la décoration du Tabernacle qui peut être considéré comme une véritable petite chapelle au milieu de laquelle le prêtre dit la messe, Orcagna, le premier, a créé ce style de décoration, particulier à l'art florentin, que nous verrons s'épanouir dans sa forme la plus parfaite, à la fin du siècle, sur les portes du Dôme de Florence.

Le sentiment de beauté que nous admirons dans les fresques d'Orcagna, une statue le possède pleinement, c'est l'Ange musicien du Bargello, considéré longtemps comme une Sainte Cécile 1 et comme une œuvre de l'école pisane, qui peut rivaliser avec les plus belles œuvres du xvº siècle florentin. On dirait un Luca della Robbia, avec un sentiment plus épuré encore. C'est toute la finesse, toute l'habileté du xv° siècle, unie à ce sentiment de beauté simple et noble dont la France et l'Italie ont donné de si parfaits modèles au xine et au xive siècle. L'œuvre est pure de tout maniérisme, sans aucune de ces flexions du corps déjà à la mode en France. Les plis, sans avoir la raideur des époques primitives, n'ont pas encore l'exagération des époques plus avancées. Non moins admirable est la science de l'exécution que l'on peut apprécier particulièrement dans le beau dessin des mains tenant le violon et l'archet. Tout ici est dans une mesure parfaite; c'est le sentiment même de l'art français, à sa plus belle période, avec cette recherche plus exquise encore de la beauté qui paraît avoir été le privilège de l'art florentin.

A l'influence d'Orcagna peut être rattaché un haut-relief découvert,

^{1.} Voir la gravure publiée dans la première partie de ce travail. Le lecteur voudra bien en corriger la légende, qui, par suite d'une méprise, a été établie d'après le catalogue du photographe Alinari (N. D. L. R.).



MARIAGE DE LA VIERGE, PAR ORCAGNA. (Taberuacle d'Or San-Michele, à Florence.)

il y a quelques années, près de la Porta romana et représentant un Couronnement d'Empereur : Pour trouver la date de l'œuvre, on s'est appuyé sur une particularité historique. Ici l'empereur n'est pas couronné par le pape, mais par un évêque, et l'on cherche dans l'histoire tous les empereurs qui ont été couronnés par les mains d'un légat. C'est évidemment le xive siècle qui, en raison du séjour des papes à Avignon, fournit les plus nombreux exemples 2. Mais cette méthode de recherches ne peut pas à elle seule nous donner de date positive et, en fin de compte, ici comme toujours c'est le style de l'œuvre qui permet d'arriver aux dates les plus certaines. Quoique des opinions très diverses aient été émises à ce sujet, que le basrelief ait été attribué parfois au xme et quoique des critiques soient allés jusqu'à parler du xve siècle et à prononcer le nom de Luca della Robbia, je pense qu'on ne saurait hésiter à attribuer cette œuvre au xive siècle. Le caractère de dignité, l'allure imposante de l'empereur, l'attitude droite, sans maniérisme, sont des signes caractéristiques du xive siècle. Et un détail - détail secondaire, il est vrai, au point de vue de la valeur de l'œuvre, mais absolument typique au point de vue de la date - interdit l'attribution du relief à Luca della Robbia ou à tout autre maître du xve, ce sont les plis inférieurs de la robe, plis serrés, très multipliés, sans grande profondeur, traités presque en gravure, qui constituent un signe caractéristique de la seconde moitié du xive siècle.

Cette date admise on est tout naturellement conduit à voir dans notre bas-relief le Couronnement de Charles IV, couronnement qui eut lieu à Rome en 1355 par les mains du cardinal Pierre d'Ostie. Cette hypothèse coïncide en outre avec ce fait, que l'empereur Charles IV fut très favorable à la ville de Florence, et que par le traité de 1353 il leva les condamnations prononcées contre elle par son aïeul Henri VII. On comprend très bien ainsi comment il se trouve à Florence un monument élevé en l'honneur de cet empereur 3.

- 1. Voir également la gravure publiée dans le premier article. Une méprise du même genre que pour l'Ange musicien, et provenant de la même source, en avait fait un Couronnement de Pape en l'attribuant au xine siècle. Nous tenons à dégager notre collaborateur d'une erreur qui n'est pas de son fait (N. D. L. R.).
- 2. Henri VII couronné en 4312; Louis de Bavière en 4328 et Charles IV en 4335. Après Charles IV le premier empereur couronné à Rome est Sigismond (1433) et il est couronné par un pape.
- 3. Dans notre bas-relief l'empereur porte la couronne impériale; maia c'est le seul insigne de sa dignité. Il est vêtu d'un costume ecclésiastique, arche et étole, selon le cérémonial du couronnement (Voir Muratori, Ordo coronationis).

On comparera avec intérêt le relief de Florence avec un autre relief du trésor de Monza, sculpté en 1396 par Mathieu de Campilione, bas-relief qui représente peut-être comme celui de Florence le Couronnement de Charles IV. Dans les deux reliefs, les figures de l'empereur ont quelque analogie.

Le xive siècle est à Florence le siècle des grands travaux d'architecture et avant de décorer l'intérieur des édifices, avant de songer au mobilier, on s'occupe surtout d'orner le monument lui-même; c'est pourquoi nous n'avons presque rien à signaler comme mobilier religieux.

Aucune chaire n'a été construite au xive siècle.

Il faut nous contenter de deux candélabres pour le cierge pascal, de Sainte-Marie-Nouvelle, composé d'une colonne torse avec enroulements de feuillages au milieu desquels jouent de petits enfants nus, travail de style nerveux et à grand effet, et un autre candélabre de style plus fin, le candélabre du Baptistère, qui remonte aux premières années du xive et pour certaines parties au xiii. Il consiste en une mince colonne ornée de petits bas-reliefs qui porte sur un lion et qui est surmontée par un ange tenant le chandelier.

Bien plus importants sont les Fonts baptismaux du Baptistère, pièce de premier ordre, très bien conçue au point de vue architectural et d'un effet décoratif très puissant. Ils sont ornés de six basreliefs représentant les baptêmes célèbres: Saint Jean baptisant le peuple, Saint Jean baptisant le Christ, le Christ baptisant les apôtres, le Christ baptisant saint Jean, le Baptême des enfants, Saint Sylvestre baptisant Constantin.

Récemment, M. Schmarzow, un critique très ingénieux et très hardi dans ses hypothèses, a cherché à démontrer que les bas-reliefs de ces *Fonts baptismaux* appartenaient à deux époques différentes, et que, sur six bas-reliefs, quatre étaient très sensiblement antérieurs à la date 1371 gravée sur l'un d'eux².

En admettant que dans ces bas-reliefs il y ait encore quelque chose d'archaïque, par exemple un souvenir du style byzantin dans le pli des étoffes, en admettant même, ce que je n'ai pu suffisamment contrôler, qu'il y ait deux manières différentes dans ces reliefs, c'est

^{1.} Ce bas-relief a été gravé dans le Bulletin monumental (année 1883, p. 240); article de Msr Barbier de Montault sur le Trésor de Monza.

^{2.} Archivio storico dell'Arte, An. II, fasc. VIII.

tout ce que l'on pourrait concéder à M. Schmarzow. Il me paraît impossible de supposer que l'œuvre ne soit pas tout entière du xive siècle. Jamais, avant le xive siècle, le bas-relief n'a été traité de cette manière, avec ces personnages fortement en relief et presque détachés du fond, avec ces dégradations, ces dispositions de figures sur plusieurs plans et ces accessoires, arbres et rochers, si nettement détaillés. C'est du pur xive et du xive postérieur à 1350. Une pareille œuvre ne peut s'emplacer qu'entre Orcagna et Ghiberti; comment M. Schmarzow peut-il en douter?

Les Fonts baptismaux du Dôme de Florence sont aussi du xive siècle, mais leur décoration est purement ornementale. C'est une des rares pièces italiennes de style entièrement gothique.

Tombeaux. — Au xive siècle, nous ne rencontrons à Florence aucun monument funéraire important. Cela tient à l'état démocratique de cette ville. Au xive siècle, il n'y a pas à Florence de famille régnante ni de citoyens assez riches ou assez orgueilleux pour élever des monuments somptueux à leur mémoire.

Au xiv° siècle, les monuments funéraires importants se trouvent dans les régions d'Italie constituées monarchiquement. Milan possède les tombes des Visconti (1327-1329-1350); Vérone, celles des Scaliger (1329-1351-1375), et Naples, celles de la famille d'Anjou (1332-1338-1343). Le séjour des papes à Avignon a privé l'Italie du xiv° siècle de tombes papales. Après le tombeau de Benoît XI, sculpté par Jean de Pise en 1304, il faut attendre la tombe de Grégoire XI, élevée en 1378 à Santa-Francesca-Romana.

A Florence, les tombes que nous rencontrons, sont principalement des tombes d'évêques, tombes assez modestes, et les tombes plus modestes encore de quelques citoyens florentins.

Il faut remarquer, en outre, que les tombeaux florentins remontant à la première moitié du siècle ne sont pas l'œuvre d'artistes florentins. Cela ne doit pas nous surprendre, car nous avons vu que les premières manifestations de l'activité florentine en sculpture ne remontent pas au delà du campanile de Giotto (1334) et de la porte d'André de Pise (1330).

Pendant le premier tiers du xive siècle, la prédominance artistisque, à Florence et en Toscane, appartient aux sculpteurs siennois. Ces maîtres siennois, qui, par suite de la décoration de leur cathédrale, étaient devenus d'habiles tailleurs de pierre, ces maîtres qui, en dehors de la décoration de leur cathédrale, ne paraissent pas avoir eu d'autre occasion de déployer leur activité dans leur propre ville,



groupe de colonnes, détail du tabernacle d'orcagna, $(\acute{\rm E}_{\it g} lise~d'Or~San-Michele,~\grave{\rm a}~Florence.)$

sont très recherchés, non seulement dans la Toscane, mais dans l'Italie tout entière, et il semble qu'ils aient eu une véritable spécialité pour les monuments funéraires.

Dans le premier tiers du xiv^o siècle, les maîtres que nous rencontrons partout en Toscane sont des Siennois: Tino di Camaïno, Cellino di Nese, Gano, Agostino et Agnolo di Ventura, et toutes leurs œuvres sont des tombeaux.

Tino di Camaïno fut le plus célèbre de ce groupe d'artistes. En 1315, il sculpte le tombeau de l'empereur Henri II, au Campo Santo de Pise; en 1325, il est appelé à Naples, où il édific trois monuments en l'honneur de la famille d'Anjou, et c'est lui que nous rencontrons à Florence lorsque la ville veut élever des monuments à ses évêques. Tino di Camaïno est l'auteur de la tombe de l'évêque Antonio Orso, au Dôme de Florence (1336) et de la tombe de l'évêque Tedice Aliotti, élevée la même année à Sainte-Marie-Nouvelle.

Par analogie avec ce dernier tombeau, je crois pouvoir attribuer à Tino di Camaïno ou à un de ses élèves un des plus intéressants et des plus anciens monuments du xive siècle florentin, le monument de la famille Baroncelli, daté de l'année 1327. Le monument me paraît de style siennois. La riche bordure avec des feuillages enroulés à forts reliefs est tout à fait dans le style des colonnes de la porte du Dôme de Sienne, et je l'attribue à Tino par suite de l'analogie existant entre la décoration du socle et celle du socle du monument Tedice Aliotti. Dans les deux monuments, le socle est décoré de trois demi-figures très expressives représentant le Christ, la Vierge et Saint Jean. (Ces demi-figures sont un motif favori de l'école siennoise qu'on retrouvera notamment sur le linteau des deux portes latérales de la façade du Dôme de Sienne.)

Encore siennoise est la tombe de Gaston della Torre, patriarche d'Aquilée, dans le cloître de Santa-Croce (1317). Je ne puis dire quel est le nom de ce sculpteur, mais c'est évidemment le même qui a sculpté la tombe du cardinal Petroni, dans le transept gauche du Dôme de Sienne. Dans les deux tombes, le sarcophage est décoré des trois mêmes reliefs séparés par des statuettes; au milieu, la Résurrection du Christ, et, sur les côtés, le Christ apparaissant à la Madeleine et l'Incrédulité de saint Thomas. On attribue ce monument tantôt à Gano, tantôt à Agostino de Sienne.

Toutes ces œuvres siennoises ont le même caractère de gravité un peu austère, d'exécution rude, et elles font à Florence un violent contraste avec les œuvres si gracieuses et si délicates du génie florentin.

Le type des tombeaux siennois est un simple sarcophage fixé à la muraille par des consoles. Le mort est étendu sur le sarcophage, dont la partie antérieure est décorée de bas-reliefs.

L'école siennoise, si prospère pendant le premier tiers du xive siècle, ne tarda pas à s'affaiblir et à être complètement annihilée par l'école florentine. La mort de Tino di Camaïno, en 1339, peut être considérée comme ayant marqué la fin de cette première école siennoise.

A partir de cette époque, lorsqu'en Italie on veut un sculpteur, on ne s'adresse plus ni à Pise, ni à Sienne, mais à Florence. C'est ainsi que, lorsque la famille d'Anjou veut élever un monument au roi Robert, elle s'adresse à des sculpteurs florentins. Et cette école florentine, qui, chez elle, au xiv^e siècle, n'eut à élever aucun monument funéraire important, va créer à Naples un monument magnifique qui est peut-être le plus grandiose qui ait été conçu en Italie. Seule, la tombe de Jules II, rêvée par Michel-Ange, aurait pu rivaliser en magnificence avec la tombe du roi Robert.

Cette tombe est l'œuvre de deux Florentins, les frères Baccio et Giovanni, dont nous connaissons les noms par le contrat de 1340, mais sur lesquels nous ne possédons aucun autre renseignement.

Le tombeau placé sous un immense baldaquin, supporté par quatre pilastres garnis de niches et de statues, se compose de trois étages. Au sommet, la Vierge, à laquelle saint François et sainte Claire présentent le roi Robert et sa femme; en dessous, le roi Robert siégeant sur son trône en grand costume de cour, et en bas le sarcophage. Le sarcophage est décoré de sept figures assises représentant le roi, ses deux épouses et d'autres personnes de sa famille. Sur le sarcophage, le roi est couché en habit de franciscain; à ses côtés deux anges soulèvent des courtines et dans le fond sept figures debout personnifient les vertus du roi.

Ce tombeau n'à aucun caractère florentin, quoiqu'il soit sculpté par des artistes de Florence. C'est ici, développé, considérablement agrandi, le type des tombeaux créés par les artistes pisans et siennois. La tombe du cardinal de Braye, par Arnolfo di Cambio, marque la première étape de cet art, et la tombe du roi d'Anjou, la dernière. Dans ce tombeau du roi Robert, peut-être conviendrait-il aussi de faire une large part à l'influence française.

Il faut remarquer que dans ce tombeau la conception de l'ensemble, le parti architectural, sont supérieurs à l'exécution. L'exécution ici est dure et tout à fait dépourvue de l'élégance et de la finesse qui

. /

étaient à ce moment le propre de l'école florentine. Les deux auteurs du tombeau se rattachent à la tradition siennoise plus qu'à l'école florentine. Et cela ne surprend pas, car ils travaillent dans un milieu où l'influence siennoise était prépondérante. Depuis plusieurs années, Tino di Camaïno était le sculpteur de la famille d'Anjou et les auteurs du tombeau du roi Robert peuvent être considérés comme ses disciples.

A Florence même, pendant la fin du xive siècle, nous ne trouvons pas de monuments funéraires importants. Il faut nous contenter de signaler un certain nombre de pierres tombales. Les plus belles se voient à Santa-Croce et à la Chartreuse d'Ema, qui possède les tombes célèbres des Acciajuoli. Celle de Niccolò Acciajuoli (1366) peut passer pour le chef-d'œuvre du genre, en Italie.

Enfin nous terminerons cette revue des monuments funéraires florentins en signalant une tentative particulière à l'école florentine. Ce sont des tombeaux dans lesquels la partie principale n'est pas une œuvre sculptée, mais une œuvre peinte. On conçoit qu'une telle tentative ait été faite dans une ville où l'école des fresquistes brillait d'un éclat incomparable. Comme type de ces tombeaux, il faut citer la tombe d'Andrea de Bardi, à Santa-Croce, où le fond est décoré d'une fresque de Giottino, la Mise au tombeau, et la tombe d'Uberto de Bardi, ornée d'une fresque représentant le Jugement dernier.

Comme dernier terme de cette tentative, l'école florentine devait concevoir des monuments tout en peinture. C'est ainsi qu'au Dôme de Florence on peut voir les deux célèbres monuments peints par Andrea del Castagno et Paolo Uccello. Mais ce genre de monuments, né entre les mains de l'école giottesque, n'était pas destiné à un grand avenir et il disparut dès les premières années du xve siècle.

MARCEL REYMOND.

(La suite prochainement.)

LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(SIXIÈME ARTICLE 1).

LES ÉCOLES DU NORD (SUITE.)



Matsys l'unique peinture que lui donne le catalogue, et le Saint Jérôme (n° 1443), que M. Armand Baschet avait cru pouvoir identi fier avec la peinture apportée par Rubens en 1603, laquelle, pour ma part, serait bien plutôt le n° 1420 donné à Marinus, où persiste, semble-t-il, la retouche de Rubens, je me réjouis de voir le Prado détenir l'un des plus beaux et des

plus authentiques Matsys qui soient. Car en réalité la *Tentation de Saint Antoine*, un des joyaux du Musée, exposé jusqu'ici sous le nom de Patenier, est pour la majeure partie l'œuvre du grand peintre anversois.

Bien que les connaisseurs dussent nécessairement associer le nom de Matsys à cette exquise création, c'est encore à M. Justi que revient l'honneur d'avoir, par ses infatigables recherches, définitivement établi les droits du maître sur une des pages les plus irréprochablement belles de son œuvre.

En effet, l'inventaire n° 1574 de l'Escurial décrit la peinture en

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3° pér., t. VIII, p. 255 et 459; t. IX, pp. 494 et 374; t. X, p. 223,

ajoutant: « les figures de la main de maître Quentin, le paysage, de maître Joachim. »

Le tableau est à tous égards une merveille. Parlant du paysage, M. Clément de Ris disait : « L'étendue est immense, et l'on y sent passer certain air frais et humide des bords de la Meuse. Les terrains et la végétation sont traités dans un vert profond d'une singulière intensité sans dureté, et sur lequel se détachent nettement les blancheurs des nymphes et des démons femelles. »

Sur ce fond, par lui-même un chef-d'œuvre, se déroule une scène de séduction pour laquelle il semble que Matsys ait trouvé les accents d'un Shakspeare. Bien que les figures soient à peine demi-nature, elles sont extraordinairement expressives et détaillées.

Saint Antoine, au comble de l'angoisse, est en butte aux entreprises amoureuses de trois jeunes beautés que leur air candide contribue à rendre plus séduisantes encore. Vêtues à la dernière mode d'Anvers, elles s'approchent souriantes, essayant sur le pauvre solitaire le charme de leurs sourires et de leurs caresses, tandis que le démon, sous les traits d'une vieille proxenète, est embusqué derrière la charmante cohorte et rit d'avance du succès de ses embuches. La vertu du saint doit sortir de l'épreuve victorieuse; j'assuré qu'elle a été grandement en péril.

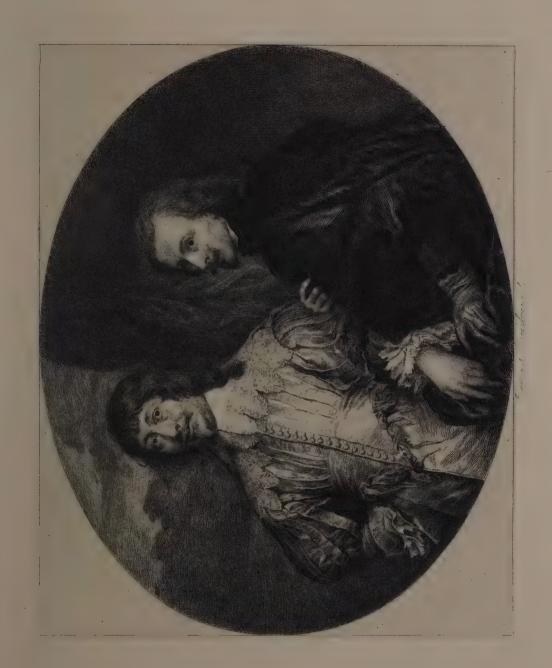
Matsys n'a rien fait de plus beau, de plus senti, de plus délicat, ni, je crois, de plus chaste.

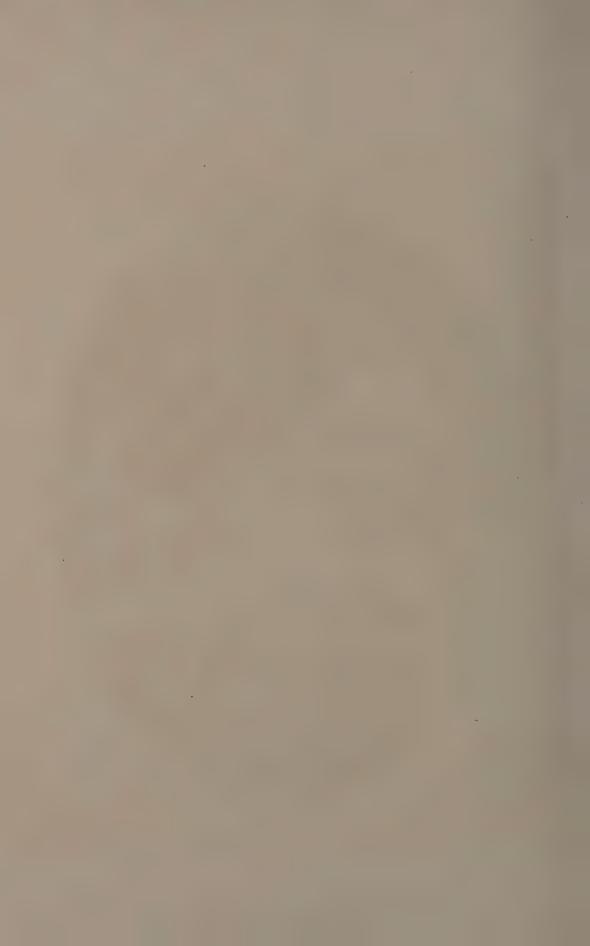
Le Prado possède d'autres paysages de Patenier, entre autres un Repos en Egypte, œuvre de très grand style, dont les figures pourraient être encore de Matsys; mais j'y retrouve le type du maître avec un peu moins d'évidence. Remarquons, au surplus, que Patenier a eu divers collaborateurs, notamment Van Orley, et il n'est point impossible que Dürer lui-même, durant son séjour aux Pays-Bas, n'ait sollicité l'aide de son pinceau.

Le Saint François, nº 1525, ne se range d'aucune manière dans l'œuvre du maître. C'est, comme l'avait fait observer Passavant, un tableau de l'école des Van Eyck. J'ajoute que c'est une copie légèrement modifiée du tableau de Jean, au Musée de Turin.

Bien que la plupart des historiens de la peinture flamande établissent un rapport entre Patenier et Henri de Bles, le fameux *Civetta* des Italiens, il semble que ce dernier, s'il fut à l'occasion paysagiste, fut plus spécialement peintre de figures.

L'Adoration des Mages du Prado, attribuée jadis à Lucas de Leyde, est un charmant et rare petit triptyque du Maître à la Chouette rappe-





lant aussi dans ses données générales le petit retable d'Anvers, auquel est maintenu toujours son ancienne attribution à Lucas de Leyde.

Quant aux deux volets nos 1886 et 1887, que M. Woermann croyait pouvoir donner à Bles sur la foi d'une chouette que le peintre a représentés dans l'un d'eux, je puis, sans plus tarder, restituer ces œuvres remarquables à Hans Baldung Grien, grâce à l'étude consacrée par M. F. Narck, à ces deux pages intéressantes et énigmatiques dans l'Annuaire des Musées de Berlin.

Une grande figure de la *Charité* que le catalogue donne à Georges Pencz, de Nuremberg, serait, à ce titre, un échantillon assez curieux si l'on ne pouvait avoir la certitude qu'il s'agit ici d'un tableau de l'énigmatique Liégeois Lambert Lombard, l'ami de Vasariet l'instaurateur, trop glorifié par ses contemporains, des principes de l'antiquité qui devaient conduire l'école flamande à une décadence rapide.

Sous le pinceau de Lombard, la *Charité* est devenue la Mère des Amours. Il y a là la trace de toute une direction de recherches et d'études dans le domaine classique, et jusqu'au meuble qui sert d'appui à la déesse — pardon, — à la Vertu — et emprunté à quelque fragment de sculpture antique. Au fond, il s'agit d'un Jules Romain d'ordre secondaire. Il paraît que cette peinture est arrivée des Pays-Bas en 1608, après avoir appartenu au comte de Mansfeld. Le catalogue, j'ai hâte de le dire, fait observer que déjà plusieurs connaisseurs avaient proposé l'attribution à Lombard.

Avant d'aborder l'examen des portraits qui donnent à la représentation du xvie siècle une si haute importance au Prado, il convient de mentionner le *Triomphe de la Mort* de Pierre Breughel, attribué presque toujours à Jérôme Bosch et qui, certes, mérite de figurer parmi les œuvres importantes de son auteur. On ne dit pas que cette peinture provienne de l'Escurial; rien n'indique qu'elle ait jamais appartenu à Philippe II.

Très certainement, ce tableau macabre est de ceux qu'on ne saurait oublier jamais. La Mort, armée de sa faulx, chevauche un cheval pâle, et chasse devant elle ce qui semble être le troupeau des derniers humains, vers le funèbre domaine dont la limite est tracée par ligne de cercueils dressés derrière lesquels apparaissent des hommes d'armes qui sont autant de squelettes. Les mortels affolés s'engouffrent dans une immense souricière. En avant, sous des arcades gothiques, des morts drapés dans leur linceul sonnent de la trompette autour d'un catafalque.

Puis c'est un chariot, conduit par la terrible moissonneuse, jouant

de la vielle et, dans sa marche écrasant des groupes d'êtres humains. Ailleurs, un roi, vêtu de la pourpre royale à qui la Mort arrache des boisseaux d'or ramassés ailleurs encore par une Mort en armure; un cardinal que la Mort enlève, un pèlerin qu'elle égorge. Deux morts endeuillants traînent un cercueil où sont les cadavres d'une femme et d'un nouveau-né. Il y aurait ainsi vingt épisodes non moins lugubres à citer.

Le lecteur aura reconnu déjà la composition du palais Lichtenstein, à Vienne. Elle se répète, assure M. Woermann, au Musée de Gratz, en Styrie, mais de la main de Pierre Breughel le Jeune. Je n'ai, pour ma part, aucun doute qu'il ne s'agisse à Madrid, de l'œuvre originale de Breughel le Vieux et, à ce titre, il importait d'en consigner ici la mention.

Sans être nombreux, les portraits de maîtres flamands du xvie siècle sont presque tous, au Prado, de qualité rare. Une série extrêmement curieuse est celle de quatre jeunes femmes rendues avec une extraordinaire sincérité et portant, avec la date 1587, la signature d'une artiste inconnue partout ailleurs qu'à Madrid: Anna Von Cronenburch. Van Mander cite parmi les élèves de Frans Floris, un Étienne Van Cronenburch. Peut-être était-il le père de l'artiste représentée au Prado. Ce qu'il y a de remarquable dans ces portraits, est leur unité de caractère, non que les attitudes soient pareilles, mais le peintre a tenu à répéter un même fond dans ses quatre panneaux. Il s'agit d'un pilier d'ordre rustique accompagné d'un muste de lion tenant un anneau.

Les modèles de ces peintures semblent avoir appartenu à la classe bourgeoise. Dans les numéros 1308 à 1309, elles se présentent deux à deux. Leurs ajustements sont traités avec un soin extrême et fourniraient de précieux éléments à l'histoire du costume. Le nº 1307 représente une sorte de cuisinière en corsage rouge lacé, avec guimpe noire, un tablier et des manches de toile. Cela n'empêche pas la demoiselle d'avoir devant elle un magnifique chapeau à plumes blanches et rouges. En somme, ce sont quatre panneaux d'un très puissant intérêt et dont la présence à Madrid est faite pour intriguer, car il ne s'agit certainement pas de têtes de fantaisie.

Un autre portraitiste peu fréquent est Frans Floris, l'auteur du célèbre fauconnier de Brunswick. Deux portraits, un homme et une femme, datés de 1555, lui sont attribués au Prado. Je ne me charge pas de justifier l'attribution. Le portrait de femme est très remar-



PORTRAIT D'HOMME, PAR ALBERT DURER.
(Musée du Prado.)

quable, mais fait songer à Moro. Le portrait d'homme a moins d'accent. Le gouvernement belge a fait jadis copier ces deux portraits. J'ignore ce qui avait motivé son choix.

Mais c'est aux effigies du prodigieux artiste ayant nom Antoine Moro, que la section flamande du Musée de Madrid doit quelques-uns de ses principaux éléments d'attrait. Ni les élégances de Van Dyck, ni les effigies vraiment royales de Vélasquez, ne sauraient rejeter dans l'ombre ces incomparables morceaux où rien n'est abandonné au hasard, où le peintre arrive, sans l'apparence d'un effort, à serrer de si près la nature.

Les portraits de femmes sont en majorité, mais c'est là un simple effet du hasard, car Moro n'excellait pas moins à traduire la physionomie masculine. Le portrait en pied du jeune empereur. Maximilien II, vêtu de blanc, est une page admirable, n'ayant peutêtre d'égale, dans l'œuvre de l'artiste, qu'un autre portrait en pied, celui-ci du jeune Alexandre Farnèse du Musée de Parme.

Seul, de tous les portraits de Moro, celui de Marie Tudor a été admis aux honneurs du Salon d'Isabelle II 1. Il en constitue un des succès les plus indiscutés, moins encore à cause de la distinction suprême et vraiment royale de l'ensemble, que de la rigoureuse observation de tout ce qui tient au personnage et sert à le caractériser. Il serait facile de se lancer dans un monde de considérations sur l'image d'une femme que l'histoire revêt de la sinistre épithète de « sanglante », mais en vérité, pour n'être ni jeune ni belle, la fille d'Henri VIII n'a rien de répulsif. Ce qui frappe surtout en elle est l'accentuation d'une volonté indomptable. Pour le reste, nous rencontrons tous les jours des Anglaises, d'un âge mûr, qui lui ressemblent. Il est vrai que celles-là ne sont point reines. Le portrait de Marie Tudor fut une des rares peintures que Charles-Quintemporta dans sa retraite. Je ne crois pas, à tout prendre, qu'il fût possible de trouver un art plus consommé mis au service d'un plus haut et plus sincère respect de la vérité, que celui de Moro. Si le peintre ne cherche point à poétiser ses modèles, cela ne l'empêche pas de les résumer avec une éloquence qui les soustrait à toute acception de temps et de milieu. Les portraits de Catherine de Portugal, de Marie et de Jeanne, les filles de Charles-Quint, ou encore le portrait de la Dame en noir (nº 1490) appartiennent aux plus magnifiques créations du genre. Il serait hautement à désirer que le Prado trouvât le moyen, même

^{1.} Voir l'eau-forte parue dans le numéro de la Gazette du 1er mai 1893.

en rompant avec sa méthode de répartition par écoles; de faire une place digne d'elles à ces nobles productions. Il serait à désirer encore

qu'un éditeur entreprit quelque jour de réunir én un ensemble tous les portraits de Moro, dispersés dans les principales galeries de l'Europe. Quelle leçon nous aurions là pour les portraitistes.

Parmi les autres portraits dignes d'être mentionnés, il en est un qui, sans égaler en puissance les effigies de Moro, n'en est pas moins de fort belle qualité: c'est l'effigie en pied d'Anne d'Autriche dans son costume de deuil, par J. Pourbus le Jeune, une œuvre à la fois pleine de grâce et de distinction, un vrai portrait de reine.

Bien qu'à peine représentée au Prado, l'école allemande y compte quelques œuvres d'importance peu ordinaire. Les grandes figures d'Adam et Ève, d'Albert Dürer, ne me semblent pas justifier les hésitations de Thausing. Sans doute on en connaît des répétitions à Mayence et au palais Pitti, ces dernières surtout très remarquables; j'estime pourtant que les figures de Madrid, sur fond noir, sous leur signature et leur date 1507, portent la trace de l'influence encore toute récente du séjour de leur auteur



L'HARMONIE, PAR HANS BALDUNG GRIEN.
(Musée du Piado.)

en Italie. Quant aux deux portraits, celui du peintre lui-même, en 1498, et celui d'un vieillard, daté de 1521, ils sont, l'un et l'autre dans leur genre, très caractéristiques. On connaît déjà le premier par l'édition du Musée des Offices. Il m'a paru, à Madrid, retrouver

tous les caractères de l'authenticité dans cette étude très consciencieuse de la physionomie et des détails nombreux du costume très élégant dont Albert Dürer a fait choix pour faire valoir sa gracieuse personne. Le petit fond de paysage aussi est charmant.

Quant au *Portrait d'homme*, dont on prétend faire un membre de la famille Imhoff, c'est une des œuvres capitales du maître, peutêtre le plus beau de ses portraits, après le fameux Holzschuher, de Berlin. Nous en donnons plus haut une reproduction.

A tous égards, cette peinture rentre dans la catégorie des œuvres datant du séjour de son auteur dans les Pays-Bas, car il s'en faut de beaucoup que l'on ait pu jusqu'ici reconstituer l'ensemble des travaux de cette période mentionnée par le grand peintre dans son Journal de voyage. Au surplus, la physionomie même du vieillard, cet œil gris et froid, la coupe de visage. et jusqu'à la forme du vêtement, évoquent plus directement l'idée d'un bourgeois d'Anvers que d'un citoyen de Nuremberg.

J'ai mentionné plus haut les deux groupes de femmes restitués par M. Narck à Hans Baldung Grün. L'un d'eux, l'Harmonie, est reproduit ici à la page précédente. J'ajoute que leur auteur mourut à Strasbourg en 1545, et que deux ans plus tard les panneaux, d'après une inscription qu'ils portent au revers, étaient donnés par le comte de Solms, Frédéric Magnus, au prince de Ligne et d'Arenberg, lequel se trouvait alors à Francfort, investi d'un commandement dans l'armée que l'empereur réunissait pour combattre les princes allemands.

Le fait est assez curieux, car Frédéric de Solms était du côté des princes protestants.

Sous le millésime de 1544, deux curieuses peintures de Lucas Cranach le Vieux nous montrent l'empereur à la chasse, non loin de la Moritzburg, en compagnie des ducs de Saxe. Ces peintures que l'on avait jadis songé à attribuer à Jérôme Bosch (!), sont, au point de vue historique, d'un intérêt considérable. M. Schuchardt ne les a point comprises dans sa monographie de Cranach; elles appartiennent à une série dont le Belvédère, à Vienne, possède une œuvre complémentaire, datée de la même année et de physionomie absolument identique.

HENRI HYMANS.

(La suite prochainement.)

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(QUATORZIÈME ARTICLE1.)



ATTENTAT le plus impardonnable qu'ait commis Labrouste, lors des travaux de la Bibliothèque nationale fut la destruction de l'ancien Cabinet des médailles, lancé par Robert de Cotte au-dessus de la rue de l'Arcade Colbert. La pièce était éclairée par huit fenêtres opposées deux à deux; dans les trumeaux se trouvaient six tableaux mytho-

logiques oblongs dont trois représentant Thalie, Terpsichore, Calliope, peints par Natoire et les autres Euterpe, Apollon et Polymnie, par Carle Van Loo. Ces peintures étaient encadrées de baguettes à coquilles et à ornements dorés admirablement contournées; audessus régnait une corniche de plafond à consoles avec de gracieux caissons. Sur les côtés étroits se voyaient les portraits (remplacés depuis la Révolution par des copies modernes) de Louis XIV et de Louis XV, accostés chacun de deux portes au-dessus desquelles Boucher avait peint les quatres Muses: Melpomène, Uranie, Erato et Clio. Tout ce qu'on put obtenir de l'architecte, c'est qu'il conservât les peintures de Natoire et de Van Loo sans leurs bordures, ainsi que les quatre trumeaux de Boucher avec leurs encadrements. Le reste de la décoration fut abandonné au Domaine et acquis par le baron James de Rothschild. Cet amateur n'avait pu cependant

V. Gazette des Beaux-Arts, 3º pér., t. IV, p. 483, 394, 467; t. V, p. 434, 267;
 t. VI, p. 435, 252, 404; t. VII, p. 238; t. VIII, p. 248; t. IX, p. 238, 348; t. X, p. 254.

conquérir l'ensemble de la pièce. Une des parois qui s'appuyait sur l'ancien hôtel de Lambert était demeurée en place fermée par une cloison provisoire pour servir d'agence aux travaux. Le nouvel architecte de la Bibliothèque, M. Pascal, a très ingénieusement réparé dans la mesure du possible le vandalisme de Labrouste, en remontant dans une des pièces du rez-de-chaussée servant d'antichambre à l'administrateur général, les deux portraits de souverains et les quatre sujets de Boucher, avec ce qui subsistait des ornements en bois sculpté. Les six peintures de Natoire et de Van Loo sont maintenant appendues à contrejour dans la galerie des manuscrits, mais ces œuvres décoratives n'offrent qu'un médiocre intérêt, aujourd'hui qu'elles sont isolées des boiseries qu'elles complétaient. Les tables de bois doré qui soutenaient les médailliers ont été plus heureuses et on les retrouve dans le nouveau cabinet où, malgré leur richesse, elles n'ont plus la mème valeur artistique que dans leur ancien milieu. Ce département conserve également plusieurs spécimens des belles consoles de corniches en bois, dessinées par Robert de Cotte, et dans les magasins on a déposé quelques fragments des magnifiques rampes d'escaliers qui ont été vendues à l'encan.

L'hôtel de Tubeuf et la façade longeant la rue Vivienne composent un des monuments les plus complets que Paris ait conservés de l'architecture du xv11e siècle, si originale avec ses combles aigus, ses murailles de briques et ses chaînages de pierre. Le fronton du pavillon avançant dans la grande cour a pu échapper à la proscription qui l'avait atteint; il est orné d'un bas-relief symbolisant les Arts et les Sciences. La porte d'entrée sur la rue des Petits-Champs montre encore ses deux vantaux sculptés et son marteau en fer forgé qui n'ont pas été touchés. Dans l'intérieur, une des pièces de l'hôtel Tubeuf qui fit ensuite partie de l'ancienne salle des manuscrits est décorée d'un plafond, sur le fond doré duquel se détache un sujet mythologique, dont on peut attribuer la remarquable peinture à Simon Vouet. La collection des sculptures antiques du cardinal était disposée dans une longue galerie à voûte surbaissée et décorée d'ornements en grisaille, dont les grands compartiments attendent des peintures qui sont absentes; elle est occupée aujourd'hui par les collections du Cabinet des estampes. Au-dessus s'étend une seconde galerie où sont exposées les raretés les plus précieuses de la calligraphie, de l'imprimerie et de la reliure. Elle abritait jadis les plus belles toiles du cardinal, qui avait réuni une admirable collection d'œuvres d'art de toute sorte. Cette galerie, restaurée récemment, est surmontée d'une grande voûte sur laquelle Romanelli a peint Apollon et Daphné, Vénus dans son char, le Parnasse, le Jugement de Pâris, Narcisse, Vénus et l'Amour, Jupiter et les Géants, la Ruine de Troie, l'Enlèvement d'Hélène, l'Enlèvement de Ganymède, Rémus et Romulus, et deux autres sujets mythologiques, dans ce style froid dont nous avons déjà rencontré l'équivalent en parcourant les appartements d'Anne d'Autriche au Louvre. Les paysages des embrasures des fenêtres et les niches demi-circulaires qui leur font vis-à-vis sont de Grimaldi, dit le Bolognèse. Les murs sont revêtus d'une tenture simulée aux chiffres et aux faîsceaux de Mazarin, dont la couleur criarde et la composition manquent d'accord avec la décoration générale. Les belles armoires sculptées qui renfermaient les livres du cardinal ont été transportées dans l'ancien collège des Quatre-Nations, où elles contiennent encore les richesses de la Bibliothèque mazarine.

M. Victor Advielle a signalé 1 la rampe d'escalier et les boiseries dorées de l'Hôtel des Hautes-Alpes (n° 12), qui était autrefois l'une des dépendances du Palais-Royal. De l'autre côté de la rue Richelieu (nº 21), le financier Dodun avait fait bâtir et disposer par Chamblin, un des plus habiles décorateurs du xviire siècle, un grand hôtel donnant également sur la rue de la Fontaine-Molière, qui, après avoir été possédé par Foucault, intendant de la généralité de Rouen et grand amateur d'antiquités, a donné successivement asile au café de la Régence, au cercle de la presse scientifique et au costumier Babin. Un spacieux escalier à rampe de fer, orné de consoles, de voussures, de panneaux, d'une corniche et d'une figure en bas-relief supportant une lanterne centrale en pierre sculptée, y conduit aux appartements du premier étage dont les boiseries, symbolisant les quatre parties du monde, ont été démontées et vendues au baron Ferdinand de Rothschild. Le propriétaire M. Huillier a fait en même temps enlever plusieurs motifs décoratifs qu'il a placés dans la maison qu'il habite. Un grand salon revêtu de panneaux sculptés dont les médaillons représentent les Divers Arts de la musique, de la plus charmante exécution, est resté en place, au rez-de-chaussée 2, ainsi qu'une chambre à coucher à ruelle et à balustrade, et qu'une salle à manger ornée d'une niche dans le style Louis XV.

Notons, en remontant la rue Richelieu jusqu'au boulevard, le

^{1.} Bulletin des Amis des Monuments parisiens, 1886, nº 4.

^{2.} Cette décoration vient d'être acquise par M. le marquis de Breteuil pour son hôtel de l'avenue du Bois-de-Boulogne.

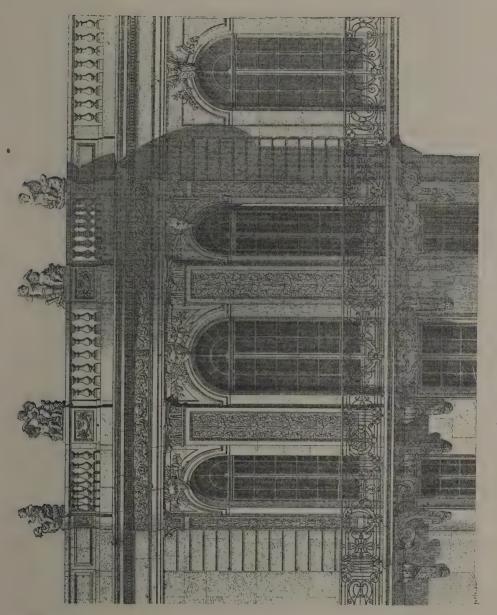
dessus de porte en fer forgé (xvIII° siècle) de l'Hôtel de Strasbourg, n° 50; l'escalier à rampe de fer, les boiseries intérieures et la façade (Louis XVI) de la maison occupée par le serrurier Sterlin-Bricard; la façade (Louis XIV) de la maison portant le n° 25; le beau portail à consoles et à mascaron de l'hôtel Gomot, occupé par la maison de tapis Hamot, ainsi que les anciens salons dorés de l'hôtel Delacour-Deschiens (n° 104), convertis en restaurant et modernisés.

La maison syndicale des agents de change est installée dans la rue de Ménars (nº 4), presque à l'angle de la rue Richelieu, dans un grand hôtel qui, après avoir appartenu à la famille de Ménars, fut acquis par le trésorier Boutin. Mais le syndicat s'y trouve trop à l'étroit et l'ancienne demeure est condamnée. Hâtons-nous d'en décrire les boiseries avant qu'elles aient été enlevées par les marchands, pour les envoyer peut-être à l'étranger. La pièce la plus importante est un salon du rez-de-chaussée de proportions grandioses dont les principaux motifs sont des glaces entourées et subdivisées par des branches de palmier en bois sculpté, décoration monumentale, dont les détails un peu surchargés se retrouvent dans les dessins de M. Pineau qui l'a exécutée 1. Les serrures et les espagnolettes qui sont encore en place sont de beaux modèles du style Louis XV. Un petit boudoir voisin offre le même décor, mais l'œil se repose mieux sur ses lignes harmonieuses et moins tourmentées. Dans l'ancienne salle à manger convertie en bureau, on a oublié un buffet à consoles du xviii° siècle. Il en est de même de l'escalier à rampe en fer, ainsi que des grandes consoles et des clés de voûte à mascarons qui se voient sur la facade de la cour.

Dans la section de la rue Vivienne qui regarde le jardin de la Bibliothèque nationale, auprès de l'emplacement de l'ancien hôtel de Colbert, plusieurs maisons portent les caractères de l'art de Louis XIV. Au n° 10, c'est un marteau de porte en fer forgé, l'un des mieux travaillés qui se soient conservés à Paris. Le n° 18 est annoncé par une porte de grand style à vantaux ornés de têtes de lions et surmontés de bas-reliefs d'enfants jouant avec des sangliers.

Nous présumons que l'hôtel de Talaru, bien qu'il fût situé dans la rue Richelieu, avait une sortie sur la rue Vivienne. Dans cette dernière partie, aujourd'hui séparée de la première, figurait un salon complet de l'époque de Louis XVI, dont les quatre grands panneaux, admirablement sculptés, étaient ornés de médaillons ovales offrant

^{1.} Emile Biais, Les Pineau, artistes ornemanistes.



LE PAVILLON DE HANOVRE, BATI DAN CHEVOTET POUR LE MARÉCHAL DE RICHRLIEU (XVIIIº SIÈCLE).

deux figures d'enfants et supportés par des rubans et des branches d'olivier sur un fond fleuronné d'arabesques. Cette boiserie, acquise par M. Montvallat, a été dernièrement vendue par lui à un amateur américain.

On a utilisé pour servir d'entrée au passage des Panoramas, sur la rue Saint-Marc, deux colonnes corinthiennes qui servaient autrefois d'entrée dans l'ancien hôtel Desmarets et ensuite de Montmorency-Luxembourg. C'est tout ce qui reste de cette grande demeure construite par l'architecte Lassurance et décorée par Pineau et par Hallé.

Une grande porte de style Louis XVI, avec vantaux à médaillons surmontés d'une guirlande de fleurs entourant un socle dans l'imposte, donne accès dans la maison nº 21 de la rue Thérèse. Le percement de l'avenue de l'Opéra a entrainé la suppression de plusieurs rues anciennes et de quelques maisons présentant un intérêt artistique. Dans la rue de la Fontaine-Molière, autrefois rue Traversière, était une maison que l'on croit avoir été habitée par Piron. On y voyait une décoration peinte représentant des sujets tirés des Fables de La Fontaine, d'après Oudry. Elle avait été réservée alors par la ville, mais nous ignorons sa destinée actuelle. Le Musée des Arts décoratifs a acquis un entourage de glace de cheminée en bois sculpté qui provient de cette même demeure. M. Montvallat possède un salon orné de peintures sur bois de l'époque de Louis XV, qui décorait autrefois une des maisons de la rue des Moulins. L'hôtel du financier philosophe D'Helvétius, situé au commencement de la rue Sainte-Anne et où s'était établie plus tard l'administration de la tontine Lafarge, disparut à la même époque. L'administration municipale en avait enlevé, avant la démolition, de belles boiseries sculptées et dorées de style Louis XVI, dont les principaux motifs sont des médaillons peints en grisaille par Sauvage, entourés de branches d'olivier délicatement fouillées, qu'elle a déposées dans le Musée des Arts décoratifs.

Quelques-unes des maisons de la rue Neuve-des-Petits-Champs rappellent par leurs larges proportions le caractère de l'architecture de Louis XIV. A l'angle de cette rue et de la rue Sainte-Anne, la compositeur des opéras et des ballets du roi, J.-B. Lully ¹ avait fait construire, par Daniel Gittard, un hôtel dont on remarque les façades

^{1.} V. la belle étude de M. Edm. Radet, Lully propriétaire, homme d'affaires et musicien.

encore intactes et décorées de grands pilastres, de clés de voûte, de consoles et de trophées d'instruments de musique en bas-relief. Au rez-de-chaussée, se trouve le grillage ouvragé d'un marchand de vin. L'intérieur moins favorisé n'a rien conservé des peintures de Bon Boullongne qui y avaient été exécutées. L'hôtel de Coigny (n° 83), contemporain de celui de Lully, se recommande également par un vaste balcon à quatre consoles largement traitées, que complètent des vantaux de porte à têtes de lion et une rampe de ferronnerie, ainsi que des mascarons terminant les entourages des fenêtres. La porte de la maison n° 66 est surmontée d'une voussure à œil de bœuf en fer forgé; sur les vantaux sont sculptés des trophées. Un lourd escalier à rampe en fer forgé conduit aux appartements du premier étage, où il subsiste quelques lambris sculptés et des trumeaux peints représentant des paysages.

L'ouverture de la rue des Pyramides entraîna la suppression d'un ancien hôtel, connu sous la dénomination d'hôtel de Montmorency, et situé dans la rue Saint-Honoré, près du passage Saint-Roch, où, dans les derniers temps, le professeur d'escrime Pons avait établi une salle d'armes. Une longue suite de pièces du rez-de-chaussée était décorée de boiseries sculptées de l'époque de Louis XV et d'une vingtaine de trumeaux de porte peints par Natoire ou par ses élèves, et représentant toute l'Histoire de l'Amour et de Psyché, d'après les compositions de l'hôtel de Soubise. Ces peintures firent l'objet d'une vente publique dirigée par l'expert M. Haro (1879). Les meilleures furent acquises par M. L. de Clercq, qui les a fait placer dans une de ses propriétés, avec quelques-unes des boiseries les accompagnant.

La façade de l'église Saint-Roch, l'un des édifices religieux les plus étendus de Paris, a été construite sur les dessins de Jules Robert de Cotte. C'est aussi l'une des églises les plus riches en monuments artistiques et l'une des plus somptueuses par sa décoration intérieure. La porte d'entrée offre un bon travail de menuiserie du commencement du xvine siècle, ainsi qu'un buffet d'orgues qu'accompagnent deux bas-reliefs sculptés par Francin. Les archéologues qui recherchent les œuvres de notre ancienne école, pourraient faire une riche moisson dans les chapelles de Saint-Roch. Ils y trouveront deux bustes de Coyzevox: l'un représentant Le Nôtre; le second celui de François de Créquy, faisant partie d'un monument funéraire érigé aux Jacobins de la rue Saint-Honoré par Mazeline et Hurtrelle. De cette dernière maison provient également le mausolée de Mignard

comprenant son buste sculpté par Girardon e et la statue agenouillée de sa fille la comtesse de Feuquières, par J.-B. Lemoyne, transformée en Madeleine et placée au pied de la croix dans la chapelle du Calvaire. Ce dernier artiste est l'auteur d'un grand groupe de marbre représentant le Baptême de Jésus, épave de l'église de Saint-Jean-en-Grève, qui est actuellement placée dans la chapelle des catéchismes. On doit à Nicolas Renard de Nancy le monument qui avait été érigé à Alphonse, comte d'Harcourt, dans l'église des anciens Feuillants 2, et à Guillaume Coustou, la statue agenouillée du cardinal Dubois, seul débris du tombeau élevé dans l'une des chapelles de la collégiale de Saint-Honoré, en mémoire du scandaleux prélat. Auprès sont les médaillons en marbre de Mme La Live de Jully, par Falconnet, et du marquis d'Arsfeldt. On doit à Michel Anguier un groupe de la nativité du Christ, qui décorait autrefois le maître autel du Val-de-Grâce, et un Christ en croix, répété de celui qu'Anguier avait fait pour la Sorbonne, J.-B. D'huez, G. Coustou, Sigisbert Adam ont sculpté quelques-unes des statues des saints qui entourent le transept. La chaire de Saint-Roch est une grande machine d'un aspect théâtral et bizarre. Le dessin, dû à Simon Challes, comporte cinq colossales figures qui soutiennent la cuve sur laquelle se déroulent cinq bas-reliefs de bois doré. Au-dessus est l'abat-voix avec un ange en bois doré soulevant un rideau. On accède à ce monument, qui a coûté une somme énorme donnée par le financier Pàris de Montmarrel par une rampe en fer poli avec des ornements en bronze doré, chef-d'œuvre du serrurier Doré. Au milieu du chœur, on voit un lutrin en cuivre doré de forme triangulaire, décoré de lyres et de trophées d'instruments de musique, qui porte sur la boule supportant l'aigle, l'inscription : Fait par Pierre Leclair, fondeur, quay Pelletier, à Paris, 1741. Les deux chapelles des bras du transept, décorées de marbre, sur les dessins de J. Coustou, sont ornées de deux vastes toiles : la Prédication de saint Denis, par Vien, et Sainte Geneviève guérissant les ardents, par Doyen. Cette dernière toile est l'une des meilleures œuvres de Doyen. Dans la coupole de la chapelle de la Vierge, Pierre a représenté l'Assomption; il a peint également le Triomphe de la Religion sur la voûte de la chapelle de la communion. A la suite se trouve la grande chapelle du Calvaire, exécutée sur les

^{1.} Courajod, Journal d'Alexandre Lenoir, t. III, p. 73.

^{2.} Le buste d'Henri de Lorraine comte d'Harcourt et père du précédent, qui l'accompagnait, est au Musée de Versailles.

dessins de l'architecte Boullé et du sculpteur Falconnet. Une niche éclairée par en haut et simulant des rochers peints par Demachy, renfermait le *Crucisiement*, dont les figures dramatiques étaient dues à Falconnet. Elles sont aujourd'hui remplacées par un Christ d'Anguier et par la statue agenouillée de la fille de Mignard avec des centurions en plâtre — Les ornements de Demachy ont été grossièrement restaurés à plusieurs reprises. L'un des salons du presbytère servant de sacristie des mariages est revêtu de boiseries sculptées dans le style de Louis XIV.

Près de là, le nº 19 de la rue de la Sourdière, conserve une porte à simple vantail, accosté de deux panneaux et surmonté d'une imposte double en fer, d'un curieux modèle du xviiie siècle.

La grande et superbe résidence de Noailles a été démolie en 1830 pour ouvrir la rue d'Alger, mais il en reste une partie occupée par l'hôtel Saint-James, dans laquelle était un salon décoré de boiseries qui a été récemment acquis par M^{mo} la vicomtesse de Courval. D'autres sculptures identiques sont encore en place dans une maison voisine qui servait de petit hôtel à la famille de Noailles.

Le couvent des Feuillants, fondé par Henri III, et dont le terrain est occupé par la rue de Castiglione, renfermait les monuments funéraires de Marie de l'Aubespine et de son mari, Méry de Barbezières, qui sont actuellement au Musée de Versailles. Les statues et les bustes de la famille de Rostaing, placés dans leur chapelle, sont partagés entre l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et les descendants des Rostaing. Versailles a également recueilli les statues agenouillées de Gaspard de Schomberg et de Raymond Phélypeaux ayant la même provenance. L'ancien couvent des dames de l'Assomption, devenu chapelle particulière, a été construit sur les dessins du peintre Charles Errard, directeur de l'Académie de France à Rome. Un portique, soutenu par huit colonnes corinthiennes, précède la rotonde dont les proportions sont bien pondérées. Charles Delafosse y a peint l'Assomption de la Vierge. Peut-être le badigeon dont sont revêtus les panneaux disposés entre les fenêtres qui éclairent le dôme, laissera-t-il un jour retrouver les huit compositions de la vie de la Vierge dues à Bon Boullongne, à Stella, à Antoine Coypel et à Lemoine qu'on y voyait jadis.

L'hôtel d'Épinay qu'a habité l'amie de Jean-Jacques Rousseau et de Grimm, avant d'être acquis par les Bellegarde, renfermait une suite importante de boiseries qui ont été acquises, du marquis Dubois de l'Estang, par M. le comte de Clercq, et remontées dans son hôtel de la rue Masseran. La pièce principale forme un grand salon composé de panneaux sculptés dans le style de l'architecte décorateur Leroux. Tout autour règne une corniche d'une grande élégance. Des dessus de porte et des médaillons de Boucher, ajoutés à cet ensemble, complètent l'aspect de l'appartement. A la suite s'ouvre un petit salon disposé en cul-de-four, avec des encadrements de glaces et des entourages de portes à brisures semblables à celles de la pièce précédente. Sur le plafond on a placé une peinture de Boucher provenant d'un château situé dans la province. Une troisième pièce servant de salle à manger offre un très important souvenir de ces décorations en vernis Martin que l'on désignait autrefois sous la dénomination de « cabinets de la Chine ». Cette imitation des laques de l'extrême Orient se compose d'une série de panneaux à sujets de fleurs et d'animaux se détachant en or sur un fond noir. Ils sont encadrés de bordures à feuillages et à enroulements bizarrement contournés dans le style de Louis XV et ressortant sur un fond rouge.

Dès la fin du règne de Louis XIV, les financiers se font bâtir des demeures sur les boulevards déjà fréquentés par la foule. L'hôtel Montholon avec sa façade à six pilastres ioniques, construite par Soufflot le Romain, se présente sur le boulevard Poissonnière (n° 23). Il renferme un grand salon à baies cintrées, formées par des pilastres cannelés qui se terminent en panneaux étroits à décors d'arabesques et de vases en stuc peint. Au-dessus des quatre portes sont placés des bas-reliefs dans lesquels deux femmes sont agenouillées devant un trépied. En suivant le boulevard, on rencontre, à l'angle de la rue de Grammont (n° 30), ce qui reste de l'hôtel de Lévis, aujourd'hui converti en maison de librairie et en cercle. L'un des salons du deuxième étage, de forme ronde, est décoré de panneaux en stuc peint, représentant des arabesques du plus charmant style de l'époque de Louis XVI, qui ont été reproduits par MM. Rouyer et Darcel '.

Le duc d'Antin s'était fait construire à l'extrémité de la rue Neuve-Saint-Augustin un vaste hôtel qui fut ensuite acheté en 1757 par le maréchal de Richelieu, avant d'être rasé pour prolonger la rue d'Antin. On admirait le grand escalier de cette demeure, décoré d'une perspective peinte par Brunetti, par Eisen et par Soldini; la galerie du rez-de-chaussée, enrichie de lambris sculptés et de bas-reliefs et « un salon du premier étage revêtu de panneaux en vieux laque avec des peintures chinoises dont les formes toutes variées et ornées de

^{4.} Rouyer et Darcel, L'Art architectural, t. II, pl. 92.

glaces offrent un coup d'œil tout à fait séduisant » (Piganiol la Force. Description de Paris, t. III, p. 136). Ces derniers panneaux, démontés lors de la démolition de l'hôtel, étaient tombés entre les mains du marchand Mombro, à la vente duquel la ville de Paris les avait acquis. Ils représentent des figures chinoises, des dragons et des palmiers se détachant en tons vifs sur un fond d'azur. Malheureusement les quatre plus importants ont été confiés à un restaurateur ignorant. des mains duquel ils sont sortis presque invisibles. Ils ont été depuis déposés au musée des Arts décoratifs. Le Musée de l'hôtel Carnavalet a conservé deux trumeaux entourés de bordures toutes dentelées et d'autres fragments de cet ensemble qui ont heureusement échappé à cette opération néfaste. A la suite de l'hôtel s'étendait un jardin entouré de portiques en treillage, dans les niches duquel Alexandre Lenoir recueillit les deux esclaves de Michel-Ange et le Bacchus, dit de Richelieu, que l'on ne craignait pas d'exposer aux injures de l'air. Le maréchal avait fait élever par Chevotet, à l'angle du boulevard et de la rue Louis-le-Grand, le pavillon circulaire encore existant, auquel la malignité populaire donna le surnom de pavillon de Hanovre, en souvenir de ses rapines en Allemagne. De grandes consoles à mascarons supportent un balcon au-dessus duquel des colonnes ioniques et des pilastres à trophées forment des arcades, dont la corniche est surmontée d'une balustrade à vases. Dans l'intérieur, le rez-dechaussée est occupé par un vestibule à plafond orné de boiseries sculptées et d'une voussure dont les cartouches en camaïeu ont été repeints. Lorsque M. Beurdeley devint possesseur de ce ravissant spécimen de l'art du xviiie siècle, qu'il a fait récemment surélever d'un étage, le plafond qu'y avait peint Boucher en avait déjà été enlevé. Ce peintre avait exécuté d'autres panneaux pour le maréchal, si l'on doit s'en rapporter au catalogue d'une vente faite le 18 mai 1852 par M. Bonnefons de Lavialle, qui mentionne : « Quatre tableaux, chefs-d'œuvre par F. Boucher, provenant de l'hôtel de Richelieu, dont ils décoraient le salon de réception, », sans en indiquer leurs sujets.

La maison de la rue Louis-le-Grand, occupée par le collectionneur M. L. Double, renfermait des boiseries importantes, des cheminées ornées de cuivres précieusement ciselés, des rampes d'escalier en fer forgé qu'il avait arrachées des ruines d'anciens hôtels menacés de démolition; mais le catalogue de sa collection, vendue après sa mort, ne donnant aucun renseignement sur l'origine de la plupart de ces pièces, il serait impossible de les décrire, sans courir le risque d'in-

troduire des confusions dans l'ordre topographique de l'étude que nous poursuivons. Une grande partie de ces débris est du reste demeurée en place. Dans la même rue, une maison (n° 6) montre une porte à double vantail, ornée d'attributs, avec une imposte accostée de consoles à enroulements fleuronnés de l'époque de Louis XV.

L'établissement de la place Vendôme remonte au ministre Louvois, qui fit acheter les terrains de l'hôtel Vendôme-Mercœur et une partie de l'emplacement des Nouvelles-Capucines, pour y créer un ensemble architectural, dont les bàtiments uniformes devaient renfermer la Bibliothèque royale, la Monnaie et les Académies. Après sa mort, ce projet fut abandonné, et les façades, construites par Mansard, furent vendues à des particuliers, qui achevèrent les maisons. On y érigeait en même temps une statue équestre de Louis XIV, modelée par Girardon et fondue par les Keller, qui fut brisée en 1791. Napoléon Ier la remplaça par une colonne de bronze, dont les bas-reliefs en spirale rappellent les victoires de la Grande Armée et qui, renversée par la Commune en 1871, a été restaurée et rétablie avec la statue impériale de son fondateur.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

Sceaux. - Imp. Charaire et Cie.



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

ANCIENS ET MODERNES

54. Faubourg Montmartre, 54



MARY & FILS

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE ET 56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie, GRAND PRIX à l'Exposition de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales

EM. PAUL, L. HUARD & GUILLEMIN

Libraires de la Bibliothèque Nationale (Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins CATALOGUE EN DISTRIBUTION

AUTOGRAPHES ET MANUSCRITS

ETIENNE CHARAVAY

ARCHIVISTE-PALÉOGRAPHE

4, rue de Furstenherg

Achat de lettres autographes, ventes p ques, expertises, certificats d'authenticité. Publication de la Revue des Documents toriques et de l'Amateur d'autographes.

A. BLANQUI

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES MARSEILLE, 8, rue Cherchell

ALBERT FOULARD, LIBRAIRE
7, Quai Malaquais, Paris.
cuvrages sur les beaux-arts, livres
illustrés, achats de bibliothèques Se rend en province. Catalogues à prix marqués depuis 16 ans.

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

EMBALLAGE (Maison fondée en 1760)

CHENUE & Fils

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art ET DE CURIOSITÉ le de la Terras (Boulevard Malesherbes)

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1084 planches)

ges sur papier de luxe 1/8° colombier Prix : de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve Au bureau de la Revue

BEURDELEY

ÉBÉNISTERIE, BRONZES & SCULPTURE D'ART CBJETS D'ART ANCIENS

32. 34, rue Louis-le-Grand

HENRI STETTINER

ACHAT & VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ Antiquités et Tapisseries

rue Saint-Georges,

HENRI DASSON & C'.

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889

106, rue Vieille-du-Temple, PARIS

LA

ES BEAUX-ARTS GAZETTE

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1° janvier ou 1° juillet.

FRANCE

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur papier de Hollande avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . . Épuisé. Deuxième et troisième périodes (1869-92), vingt-deux années. 1,180 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITE

Prime offerte aux Abonnés en 1893

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS 5° série. — Prix: 100 fr. — Pour les abonnés: 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la Gazette des Beaux-Arts, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange; Eaux-fortes de Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens, etc.

ON S'ABONNE

GHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 35 FRANCS.